



**Universidade de  
Aveiro  
2008**

Departamento de Comunicação e  
Arte

**Valeriu Stanciu**

**O Universo Divinatório de Uma Obra Musical –  
a Descodificação dos 24 Prelúdios op. 28 de  
Frederic Chopin**



**Universidade de  
Aveiro  
2008**

Departamento de Comunicação e  
Arte

**Valeriu Stanciu**

**O Universo Divinatório de Uma Obra Muisca -  
a Descodificação dos *24 Prelúdios op. 28* de  
Frederic Chopin**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Dra. Helena Santana, Professora auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho a minha primeira professora de piano, Liliana Tigler, e aos meus colegas músicos, os quais constituíram os guias principais para a elaboração desta dissertação.

## **o júri**

presidente

Director do curso de Mestrado em Música

Doutora Ana Maria Liberal, Investigadora Associada do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa

Doutora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

Doutora Helena Paula Marinho Silva Carvalho, Professora Auxiliar Convidada da Universidade de Aveiro

Licenciado Álvaro Manuel Bereny Pinto Leite Teixeira Lopes, Professor Auxiliar Convidado da Universidade de Aveiro

**agradecimentos**

Agradeço a todos que de alguma forma me ajudaram e incentivaram na realização deste trabalho.

**palavras-chave**

**Frederic Chopin, Wassily Kandinsky, universo  
divinatório, universo imagético-musical, tensão,  
ponto, linha, plano, espaço-tempo, grafismo-musical.**

## resumo

Este trabalho propõe uma descodificação do universo musical de Frederic Chopin através da implementação dum sistema imagético – musical aplicado aos seus *24 Prelúdios op. 28*. Esta investigação pretende criar e fundamentar uma interpretação nova e bela e, no nosso entender, mais artística e convincente. Pretendemos ainda descodificar o grafismo musical encontrado, relacionando os elementos *ponto, linha, plano e cor*, elementos que constituem, na visão do pintor Wassily Kandinsky, as bases de qualquer imagem, seja pictórica ou musical, com o universo discursivo e musical imaginado pelo compositor.

Utilizando como principal ferramenta de implementação, a analogia e, em última análise, a transferência sensorial, descobriremos que, atrás do grafismo duma partitura existe um universo que abrange uma simbiose afirmada de conceitos imagéticos e conceitos musicais. Este foi denominado como sendo o Universo Divinatório, uma fonte incansável de recursos imagético – musicais, a qual, através de canais mais ou menos visíveis, direcciona mensagens de natureza invisível e inenarrável, as quais serão codificadas através da escrita gráfico – musical.

Neste sentido, o intérprete identificará, na escrita gráfico – musical, elementos gráficos codificadores de momentos temporais e espaciais de tensão criativa e musical, e imagens imagético – musicais que se encontram em perpétua recriação e reformulação. É nosso propósito mostrá-los em concerto através da performance da obra.

**keywords**

**Frederic Chopin, Wassily Kandinsky, Divinatory Universe, Imagetic and Sound, Tension, Point, Line, Plane, Space-time, Musical notation.**



## abstract

This work has as primary objective to decode Chopin's musical cycle known as *24 Preludes op. 28*. The basis of the construction is a methodology identified as being related to creation of a process of symbiosis manifested between concepts of imagistic and music. This process will be transposed using musical notation which uses as fundamental elements: the point, the line, the plane, and, on another level, colour. The author was able to create a relation between Frederic Chopin and Wassily Kandinsky by using as connection the graphism of the scores. Kandinsky created a series of books as "Point and Line to Plane" (1926), that tries to analyze the geometrical elements which and compose any kind of image (pictorial or musical), and others. He describes the cause and effect of their usage and elaborates a series of theories about the subjective effect produced. In order to reach the goal, the author used the *24 Preludes op. 28* of Frederic Chopin as the element of transition between the two worlds of interaction: the imagistic world and the musical world. The paradigm formed creates a new universe which the author denominated as being related to one Universe of Divination. It combines musical and imagistic fractions under the materialization of a symbiosis process. The main tools is used to define the materialization of this Universe is related to the implementation of the Kandinsky's system of thinking, the graphism, which exists in a visible form in scores. It can translate in a correct way the utilization of motion with different directionality, and the creation of different tensions by combining those motions.

We show our investigation through a performance, on concert, of the *24 Preludes op. 28*.

# Índice

Índice .....	10
O visível e o invisível presentes na obra de arte - A descodificação do universo imagético dos 24 <i>Prelúdios</i> op. 28 de Chopin.....	11
Prolegómenos.....	11
Universo Divinatório. Wassily Kandinsky.....	15
Cor e Som .....	22
A Exteriorização do Universo Imaginado .....	27
a) Transferências .....	27
b) Contrastes.....	29
De Kandinsky a Chopin.....	33
a) A produção e a materialização do círculo sonoro .....	34
Simbolismo.....	44
a) Mármore Bachiano .....	44
b) Domínio Fluídico e Domínio Consistente.....	58
Tensão Imagético-Musical Versus Espiral.....	70
Composição Flexível.....	84
Representação de Uma Obra .....	93
Conclusão .....	125
Referências Bibliográficas.....	132
Anexos	
a) Anexo I – DVD do Concerto	

# O visível e o invisível presentes na obra de arte

## A descodificação do universo imagético dos *24 Prelúdios* op. 28 de Frederic Chopin

### Prolegómenos

Este trabalho de investigação, surgindo no contexto de criação de um documento de apoio à performance dos *24 Prelúdios* op. 28 de Frederic Chopin, pretende elucidar e concretizar as etapas que se terminam em vários momentos subsequentes a realização e construção da mesma. Assim, e porque me proponho descodificar o universo *imagético* – *sonoro* deste composto de obras vi-me obrigado, e porque assim o entendi, a relacionar a cor, o som e diversas formas picturais e sonoras. Neste sentido fui levado a mostrar o papel e a importância dum conceito tão frequentemente utilizado, cor na música, através de uma investigação ao nível histórico e psicológico, da relação manifesta entre as tonalidades e as cores.

Ao longo da investigação irei identificar os princípios que norteiam a transmissão da luz e do som, os processos sensoriais aferentes, contextualizando-os na história da teorização das cores e sua relação com o universo musical no conjunto das suas 24 tonalidades.<sup>1</sup> O objectivo deste trabalho é elaborar um sistema<sup>2</sup> fiel que me permita a descodificação da música para piano de Frederic Chopin através do mundo imagético, projectando e aplicando algumas ideias do pintor Wassily Kandinsky aos *24 Prelúdios* em execução e análise. Este sistema analítico tenderá a cristalizar-se numa proposta de interpretação musical (ou guião generalizado), que permita a qualquer

---

<sup>1</sup> Dada a natureza do trabalho e a área científica em que se insere, este estudo ao nível da física ficará pelos seus princípios básicos.

<sup>2</sup> Com base nas teorias do pintor Wassily Kandinsky pretendo continuar as suas experiências de descodificação da música através do domínio da arte abstracta, e descobrir, através dos elementos gráficos da partitura, uma pintura abstracta relacionada com a criação dos *24 Prelúdios* op. 28. Esta revelar-se-à através da relação entre um sistema pictórico de pensamento, o de Wassily Kandinsky, e o sistema musical pertencente a Frederic Chopin. As suas artes revelam-se em termos analíticos, abstractas.

intérprete “visualizar”<sup>3</sup> a sua interpretação duma maneira cognitiva concreta e fiável e descobrir qual o universo imagético e sonoro sintetizado numa obra musical. O papel do criador, neste caso de Frederic Chopin, visto por vários analistas e filósofos<sup>4</sup>, vai ser revelado através da relação *universo divinatório* – que circunda a criação de uma obra musical – e o *universo imagético – sonoro* – relacionado com o acto de performance da obra –. Segundo José Gil “ o artista volta incessantemente à sua massa primitiva [...] é o seu reservatório de experiência, de onde tira a força virgem das suas formas; simultaneamente, refaz um mundo que se encontra mais ou menos moldado pela linguagem. A sua experiência não é pura, mistura imagens actuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações, emoções; esta mescla torna-se então a contradição da imagem nova, essa imagem vinda não se sabe de onde – vinda do caos original que é necessário ao artista reactivar sem descanso.”<sup>5</sup>

No caso do Chopin, a recordação dos prelúdios de J. S. Bach conjugada com as experiências colorísticas mais recentes vividas aquando da sua estadia na ilha de Palma de Maiorca, resultou numa criação vívida e espontânea, uma criação sem precedente na sua obra. Essa influência traduz-se no uso das 24 tonalidades (as mesmas que Bach), na criação de um universo próprio a cada uma das peças (tanto a nível musical como pictural), assim como na sua orquestração e estruturação timbrica de acordo com as mesmas. No relato que nos deixa, através do conjunto de cartas que escreve, tanto ao seu editor como a várias personalidades da época, da sua vivência em Palma de Maiorca, não podemos omitir o impacto e a marca que o universo do *visível* e *invisível* deixa sobre a sua consciência e a sua obra. Primeiro a sua associação do espaço natural da ilha com o *Jardin des Plantes* em Paris, mais tarde sofre a influência do “ céu de cor turquesa, o mar de cor *Lápis-lazúli*, as montanhas como esmeralda, o ar como o paraíso. O sol nasce em cada dia, está calor... vou provavelmente ficar num mosteiro maravilhoso, a situação mais bela do mundo; o mar, as montanhas, as palmeiras, o

---

<sup>3</sup> No contexto analítico que surgirá, “visualizar” entender-se à como a capacidade do indivíduo em elaborar uma temática, em descrever o objecto e, analisá-lo estilisticamente.

<sup>4</sup> José Gil, Camille Bourniquel, Wassily Kandinsky, Jorge Bolet, etc.

<sup>5</sup> Gil, José (1996) *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa : Relógio D’Água Editores (pp. 23)

cemitério, a igreja dos templários, ruínas de mosqueais, árvores envelhecidas, oliveiras centenárias”<sup>6</sup>, manifestações próprias do local onde reside.

Esta pintura natural, esta imagem de mil cores, estes detalhes formam o material imagético que preencheu os dias e a imaginação do compositor aquando da sua estadia em Palma de Maiorca. Estas *imagens – nuas*<sup>7</sup>, *estratos não – verbais*, conjugados com a sua doença abismática, provocaram os delírios e os sonhos do compositor, factores imprescindíveis na concretização e determinação tanto musical, como pictural e imagética deste conjunto de obras. Numa destas suas fugas da realidade, foi encontrado sozinho no quarto por Jorge Sand e de seus filhos em pleno acto criativo. Quando analisadas, essas imagens e acções do compositor podem revelar características insuspeitadas. Por um lado, carregam consigo conteúdos não conscientes de sentido, de uma não consciência que convém distinguir, uma consciência reveladora de um inconsciente freudiano, e por outro, anunciam mensagens subliminares, periféricas ou irreflectidas, possuindo no seu horizonte conteúdos de natureza psicológica ou fenomenológica, denunciadores do acto e do feito criativo. Estas imagens são produtores de *pequenas percepções*, o que implica toda uma semiótica relacionada com uma acção, seja ela de natureza evolutiva, como de regressão senão, retrocesso.

Do ponto de vista colorístico, vivenciamos uma força que impulsionou a criação e a evolução da escrita do compositor ao longo dos 24 *Prelúdios* em análise. Encontrando-se em 24 tonalidades diferentes, estas obras revelam sons e tons próprios, os quais denunciam uma imagética e imaginário oportunos e, profundamente fecundos. Este lado invisível que reúne os conceitos de *pequenas percepções* e de *forças evolutivas*<sup>8</sup>, mostra uma interacção marcada entre *visível* (pintura natural) e *invisível* (imaginário do ser criativo). A constante desta equação é sempre a criação da obra musical como resultante duma reunião de factores visíveis e invisíveis pertencendo ao

---

<sup>6</sup> Voynich, E.L (1988) *Chopin's Letters*. New York: Dover Publications, Inc. (pp 163)

<sup>7</sup> Na sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant descreve o conceito *imagem nua* como representação onde falta o conceito de fim da forma ou do objecto representado (como a visão das pétalas de uma flor cuja função reprodutora se ignore).

<sup>8</sup> Na construção das suas obras evidencia-se o processo de mutação ideológica e construtivista evidenciado pelo emprego de elementos bachianos, especialmente motivos e estruturas microscópicas, e pela facilitada transformação destes através da influência do universo imagético chopiniano.

*universo criativo* emergente. Concluindo, a obra musical situa-se num paradoxo, porque a linguagem *invisível* transmitida, traduz, inconscientemente, através duma construção activa de factores, o universo do sujeito criador, do intérprete, do espectador e da *osmose* que se estabelece entre eles. A interacção de forças criativas, tanto *visíveis* como *invisíveis* e *inquantificáveis*, as quais emergem de pormenores tanto de natureza formal, como imagética ou sonora, tem um papel decisivo no êxito ou no fracasso da criação/interpretação de uma obra.

Partindo destas premissas, verifica-se que o *génio* do Frederic Chopin procurou *inspiração* no *universo imagético* que o circundou, dando origem a um universo de características únicas, as quais se manifestam não só interessantes para ele, como projectadamente para o mundo. Por outro lado, a relação entre *inspiração* e *génio* é-nos claramente evidenciada por Franz Liszt no seu livro monográfico sobre *Chopin* (1850), referindo-se à diversidade semântica destas duas palavras. Relativamente ao conceito de *inspiração*, este é-nos transmitido por:

- Inspiração como respiração – a metáfora da voz, um presente oferecido pela musa.<sup>9</sup>
- Inspiração como estado inspirativo, transcendente.<sup>10</sup>
- Inspiração enquanto característica do *génio*, enquanto faculdade criativa.<sup>11</sup>
- Inspiração como ideia musical, criação musical.<sup>12</sup>
- Inspiração como influência, como estímulo.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> “...le sentiment inspirateur de Chopin ne se révèle complètement que quand on a été dans son pays. » Duchesneau, Louise (1986) *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang (pp. 45)

<sup>10</sup> “...communiquer le souffle de son inspiration”, Duchesneau, Louise (1986) *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang (pp. 116)

<sup>11</sup> “Quand ce genre d’inspiration saissait Chopin, son jeu prenait un caractère particulier, quelquet fut, du reste, le genre de musique qu’il exécutait. » Duchesneau, Louise (1986) *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang (pp. 113)

<sup>12</sup> “...un genre qu’il a créé et qui révélé...de l’inspiration de son génie poétique. » Duchesneau, Louise (1986) *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang (pp. 15)

Similarmente, podemos observar quatro interpretações da palavra *génio*:

1. Génio como espírito guardião.<sup>14</sup>
2. Génio como carácter.<sup>15</sup>
3. Génio como entidade extraordinária, talento divino.<sup>16</sup>
4. Génio como pessoa que engloba um talento (poder ou força) excepcional.<sup>17</sup>

Sintetizando, e estandardizando estes estados que os conceitos de *inspiração* e *génio* incorporam, descobrimos uma certa evolução semântica ao nível do processo compositivo.

## Universo divinatório. Wassily Kandinsky

A analogia *universo imagético – musical* enquanto *universo divinatório*<sup>18</sup> inerente a uma criação de uma obra de arte, neste caso uma obra musical, consiste

---

<sup>13</sup>“...les Polonaises appartiennent à ses plus belles inspirations. » Duchesneau, Louise (1986) *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang (pp. 9)

<sup>14</sup> “...le génie a sa mission, son nom le dit déjà en l’assimilant à ses êtres célestes qui sont les *messagers* de la bonne providence. » Duchesneau, Louise (1986) *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang (pp. 163-4)

<sup>15</sup> « ...le génie de l’hospitalité en Pologne [...] s’inspire des délicatesses de la civilisation. » Duchesneau, Louise (1986) *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang (pp. 40)

<sup>16</sup> “...le génie vient de Dieu [...] ” Duchesneau, Louise (1986) *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang (pp. 267)

<sup>17</sup> “Ces grandes âmes [les génies], voulant s’échapper à la torture de leurs enfers terrestres, se transportent dans un monde qu’elles créent. » Duchesneau, Louise (1986) *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang (pp. 275)

<sup>18</sup> Um conceito deste género é feito por um “conhecimento analógico, termo que não significa, como habitualmente se considera, uma semelhança perfeita entre duas coisas, mas uma semelhança perfeita de duas relações entre duas coisas inteiramente dissemelhantes”. Kant, Emanuel (1941) *Prolegómenos da toda metafísica futura*. Paris (pp. 58)

numa transferência de uma imagem – conceito, que emana claramente um *esquematismo* específico, para uma outra imagem – conceito contendo já propriedades afirmadas, referidas anteriormente, e novas propriedades, neste caso, no campo musical. A imagem do *universo divinatório* tende a afirmar-se enquanto conceito independente, abraçando processos de *esquematismo*, *abstracção* e *analogia* (em estratos de análise) e englobando ainda esquemas e regras do conceito de partida. A imagem primária da palavra *divinatório* sofre transformações que lhe permitem significar outra coisa para além do seu sentido original, sendo associada a um agregado de conotações e constelações específicas do sonoro e do imagético de cada um, e do compositor ele mesmo. A nova imagem surgindo do mesmo esquema abstracto pode ter outras características que provêm, e são consequência, do grau de abstracção do termo.

Como resultado ocorre um novo conceito com uma outra imagem – símbolo. Este novo conceito contém o seu próprio *existir*, autónomo, que se pode aplicar a qualquer outra área, contendo um carácter universal e universalista. A criação deste novo estado surge com a necessidade de exprimir, de uma maneira ainda mais completa utilizando apenas um conjunto de palavras – símbolos, uma imagem que engloba diferentes significações de interesse para este trabalho. Constitui a ferramenta indispensável para a compreensão e a afirmação do estado de simbiose entre certos conceitos extra-musicais e conceitos musicais e a necessidade permanente de referenciar a música através vários tipos de linguagens (verbais e não verbais). O paradigma formalizado contribui para o alargamento do conhecimento sobre estas obras monumentais do repertório musical e, o autoconhecimento relacionado com o acto de performance das obras no contexto da descodificação interpretativa actual.

Porquê divinatório? Porque as mensagens subliminares que dão vida às pequenas percepções, no estrato subconsciente do indivíduo, surgem, accionam e existem de uma maneira invisível, manipulam o indivíduo, encontrando-se ele próprio incapacitado de controlar as suas acções e actos de criação. Emanando frequências subliminares, cuja fonte de emissão nos surge desconhecida, estas mensagens são demasiado importantes não se podendo menosprezar o papel da sua fonte de emissão. Pertencem ao reservatório de informação subliminar que circunda o indivíduo de uma maneira invisível e incontrolável. Através da sua *permissividade subliminar*, este recebe



mensagens em forma de imagens subconscientes de sentido que ulteriormente entrarão na construção do mundo através dos seus actos criativos.

Na procura do *universo divinatório* que circunda um sujeito, neste caso, o compositor – pianista Frederic Chopin através das suas criações, nomeadamente os *24 Prelúdios* escritos em 24 tonalidades diferentes, irei tentar descobrir, adivinhar e prognosticar, as existências criativas visíveis e invisíveis, reflectidas e irreflectidas, subliminares e conscientes destas suas obras musicais. Estas manifestam-se pela existência de um estado próprio, neste caso, *ambiências poéticas ou fugas na procura do invisível da vida visível*, relacionando-se pela mecânica analógica que condiciona a relação entre os conceitos imagéticos e os conceitos musicais (ou outros). Esta transferência de uma imagem, de um conceito, para outra imagem pertencendo a outro conceito surge-nos como a maneira mais directa e natural de realizar a descodificação das *sonoridades absolutas* manifestas no conjunto dos *24 Prelúdios*.

A multiplicidade criativa dos *24 Prelúdios* provém do uso de recursos variados, emanados pelas regras criadas no *universo divinatório inerente a uma criação musical*. As regras do *universo divinatório* encontram a sua quintessência no processo de decomposição do simbolismo não estético do novo *existir* criado, processo contrário ao esquematismo. Estas relações com o todo da representação encontram-se num estado *qualia* (a maneira como a imaginação determinará subconscientemente a dosagem dos recursos utilizados). A reflexão sobre a criação destas obras des-esquematiza comparando a regra do esquema da imagem dada com a regra do conceito a simbolizar.

Um primeiro elemento pertencendo ao *universo divinatório* que podemos relevar é a própria *composição*. Esta, formalizando-se a partir de vários princípios técnicos e elementos musicais entre os quais o ritmo, surge como fundamental e primordial. “Composição: o princípio fundamental e primordial é o ritmo: o pulso, a respiração, a circulação do sangue [...] A respiração do homem, dos animais e das plantas coincide com a respiração do cosmos. ‘Música’ inaudível, mas precisa. É, portanto, muito natural que toda a criação humana – como arte – participe da mesma pulsação cósmica.”<sup>19</sup> Para Kandinsky a lei do ritmo na obra de arte governa, assim como as leis do Cosmos

---

<sup>19</sup> Kandinsky, Wassily (1975) *Curso da Bauhaus*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA (pp. 12)

determinam a maior parte das nossas acções, acções essas que se manifestam em actos de criação, ou eventualmente em acções contrárias. Ao *explicar* uma lei, ou ao *descodificar* algo existe sempre alguma *sombra* intraduzível. Kandinsky resolve esta situação introduzindo o conceito de *abordagem intuitiva*. A semelhança com a música de Chopin advém do facto de a música deste ser governada por um elemento estético onnipresente. A forma *cantabile* das suas melodias influencia a construção das frases musicais das obras em geral e em particular destes *Prelúdios*, uma vez que há sempre uma construção melódica condutora latente que precisa exprimir-se, sobressair.

Acerca do desenho melódico, na sua obra *Ponto, Linha, Plano* (2006) Kandinsky afirma:

“Sabemos o que é uma *linha melódica*. A maior parte dos instrumentos de música corresponde ao carácter linear. O volume de som dos diferentes instrumentos corresponde ao aumento de espessura da linha: o violino, a flauta, o *piccolo* produzem uma linha muito fina; de uma linha mais grossa – produzida pela violeta e pelo clarinete – chegamos graças aos sons mais graves do contrabaixo e da tuba até às linhas mais expressas.

Independentemente do seu cumprimento, a coloração da linha depende também da própria cor dos diversos instrumentos.

O órgão é um instrumento tipicamente linear, enquanto o piano é um instrumento que releva da ideia de ponto.

Podemos verificar que, na música, a linha representa o modo de expressão predominante. Tanto em música como em pintura, afirma-se pelo volume e pela duração. Nestas duas artes, problema do Tempo e Espaço é um tema à parte e a sua separação conduziu a uma atitude timorata da qual as noções Tempo-Espaço e Espaço-Tempo foram demasiado divididas. Os graus de intensidade do *pianíssimo* ao *fortíssimo* encontram equivalente no crescimento ou diminuição da linha ou ainda no seu grau de clareza. A pressão do gesto sobre o arco correspondente exactamente à pressão do gesto na ponta do lápis.”<sup>20</sup>

Kandinsky oferece nestes parágrafos uma gama larga de analogias que em relação ao todo da sua obra e das obras musicais, fornecem um esclarecimento sobre as maneiras de ataque que influenciam a produção do som e da cor. A analogia “a pressão

---

<sup>20</sup> Kandinsky, Wassily (2006) *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA (pp. 97)

da mão aplicada ao arco corresponde perfeitamente à pressão aplicada ao lápis”<sup>21</sup> podemos induzir a afirmar que a relação produção de cor – produção de som segue os mesmos princípios de criação e, assim, ganham características de percepção comuns. Aplicando isto ao *universo* chopiniano, o papel do compositor – intérprete já não é só o papel de criador de conjuntos sonoros em relação, mas torna-se a relação simbiótica entre dois conceitos da arte abstracta, que visam Chopin (de uma maneira subliminar) e são interpretados por Kandinsky (de uma maneira consciente). A dosagem esquemática entre estes dois conceitos dá vida ao novo estado do acto criativo: o estado músico – pintor ou pintor – músico, um estado curioso. Portanto, Chopin enquanto pintor das suas obras musicais, e Kandinsky enquanto músico das suas criações picturais, revelam-se semelhantes na forma como cada um determina, de uma maneira consciente ou inconsciente, o emprego de recursos extra – musicais ou extra – plásticos. Este depende exclusivamente de factores incontroláveis traduzidos, visível e invisivelmente, nas suas obras de arte.

O objectivo deste trabalho como já anteriormente afirmei é criar um sistema que me permita a descodificação da música através do mundo imagético, o que implica, visualizar de que maneira o lado plástico do Chopin influencia a criação das suas obras musicais, nomeadamente dos *24 Prelúdios*, e recompor este universo imagético abstracto emergente, fundamentando-me nos trabalhos do pintor Wassily Kandinsky. O método inclui uma investigação ao nível histórico e psicológico da relação das tonalidades com as cores. Através dos elementos Ritmo e Tempo (andamento) ser-me-à possível criar o ambiente poético necessário para o desenvolvimento melódico existente. No entanto, a lei fundamental do *universo* do Frederic Chopin revela-se na *melodia inefável* deste universo complexo, isto é, a memória sensível do compositor que procura em qualquer símbolo (seja ele colorístico ou de outra natureza) a ligação, a conexão...entre os *pontos* como símbolo dos conjuntos sonoros emitidos no piano.

Na relação que estabelece entre som e cor fundamento-me no livro *Curso da Bauhaus* (1975) de Wassily Kandinsky onde este teorizou sobre a relação entre a cor e o som determinando que a cor vermelho é a cor das notas *lá, si, dó* as quais se situam no centro do teclado, preto é a cor dos finais das coisas, frases, sons, registo grave sendo

---

<sup>21</sup> Kandinsky, Wassily (1975) *Curso da Bauhaus*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA (pp.97)

que, a combinação e a associação das cores produz frequências vibrantes semelhantes aos acordes tocados no piano.<sup>22</sup> Estas afirmações surgem de um pintor imbuído por conceitos científicos de varias áreas, passando anos a criar obras de arte de uma inestimável riqueza sensorial, trabalhando com formas, cores, sons. A sua categorização nasce através dum trabalho de auto caracterização permanente, no sentido de chegar cada vez mais perto da sobreposição perfeita entre as suas referências subjectivas e objectivas do seu *universo divinatório*. Estes cruzamentos de universos, estas reuniões de elementos, conceitos, referências, preenchem o campo imagético e semântico do *universo divinatório* enquanto fonte absoluta da obra de arte. O *universo* de Chopin e o *universo* de Kandinsky, encontram-se em trajectos comuns desde que funcionem com os mesmos princípios básicos, criando objectos com características comuns. Utilizando regras ainda não escritas e descritas do seu *universo*, o investigador encontra neles as suas referências e as suas ambiências estéticas e não estéticas. Estas ambiências ou sentimentos especiais, criados por um conjunto de estímulos particulares surgem como resultante das duas equações presentes em cada *universo* explorado. Assim “...ambiência preta é dominada por luzes de baixa frequência [...] e sombras profundas, criando sentimentos de desorientação, solitários e de armadilha”<sup>23</sup>.

No caso de Wassily Kandinsky, e segundo Michel Henry,<sup>24</sup> a equação seria: “Interior = Interioridade = Invisível = Vida = Pathos = Abstracto”. Kandinsky chama abstracto ao conteúdo que se tem de revelar através da performance de uma obra ou da obra em si (no caso da pintura), o *invisível* da nossa vida *visível*. A equação de Frederic Chopin revela-se igual. Os dois são propagadores de arte abstracta. A música do século XIX, sendo abstracta pelo estado de invisibilidade, encontra-se nos trajectos da pintura abstracta do século XX em estratos teóricos de análise. Concluindo parcialmente, sabendo que música de Chopin não tem carácter programático, mas representa algo, (como toda a música até ele), os símbolos do seu *universo* só podem ser constituídos por fragmentos de imagens, cores, afectos, etc. A soma destes componentes cria no subconsciente do compositor a imagem – fonte – inspiração da sua acção criativa.

---

<sup>22</sup> Kandinsky, Wassily (1975) *Curso da Bauhaus*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA (pp.75, 91)

<sup>23</sup> <http://www.answers.com/topic/ambiance> acedido no dia 6.04.2008

<sup>24</sup> Michel Henry (1922 – 2002) foi um filósofo e escritor francês cujas obras foram baseadas na *fenomenologia da vida*. [www.wikipedia.com/michel\\_henry](http://www.wikipedia.com/michel_henry) acedido no dia 7.04.2008

Os *24 Prelúdios* constituem a reunião e o clímax das experiências criativas deste processo (sendo semelhante ao da criação dos *prelúdios e fugas* de Bach do *Cravo bem temperado*) Ao criar uma *interpretação* destas obras, é preciso identificar, e ulteriormente descodificar, os universos aos quais pertencem: o *universo imagético* que está por detrás da criação do *universo sonoro*; os dois englobados no *Universo divinatório* inerente à criação de uma obra de arte. Esta terceira equação ainda mais intrincada envolve o papel do intérprete, aparentemente mais complexo, que precisa ser alimentado por muitas experiências sensoriais e informação cognitiva, para recompor um universo com características próximas. Para além dos estudos pragmáticos sobre a percepção da luz e do som, a análise da percepção artística do ambiente criativo através da análise das obras parece-me afectivamente e efectivamente inevitável e irrevogável.

Um segundo elemento do *universo divinatório* refere-se à percepção de uma *linguagem de tensões*<sup>25</sup> pertencendo ao *universo imagético*, ulteriormente descodificadas em harmonias e conduções harmónicas. O conceito de *sonoridade absoluta* descrito no seu livro *Curso da Bauhaus* nasce para Kandinsky, “do maior contraste de elementos, o contraste entre o vertical e o horizontal, ou entre o amarelo e o azul”<sup>26</sup>. Estas *tensões*, conforme descreve Philippe Sers no prefácio do mesmo livro, devem “produzir o efeito, a sonoridade máxima [...]. Além disso, deve haver, na composição, uma sonoridade predominante”.<sup>27</sup> Esta sonoridade predominante, ou este

---

<sup>25</sup> No seu livro *Curso da Bauhaus* Wassily Kandinsky teoriza sobre a história e a necessidade da arte, a sua forma e conteúdo, realizando igualmente um estudo científico dos elementos da pintura. Associando conceitos musicais e conceitos picturais evidencia a relação simbiótica entre estas duas artes e os elementos que as compõem.

<sup>26</sup> Kandinsky, Wassily (1975) *Curso da Bauhaus*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA (pp. 12)

<sup>27</sup> Nos *24 Prelúdios* observa-se uma estabilidade colorística e de carácter. Cada *Prelúdio* tem a sua cor o seu carácter, o seu andamento predominante. Raramente se observa um contraste abrupto na construção lógica dos mesmos. De facto, a sua extensão não permite criar grandes contrastes, assim como podemos observar nas *Polonesas*, nas *Baladas*, *Scherzos* ou *Valsas* do mesmo autor. No entanto se pensarmos (como num exercício de reflexão) que em cada *Prelúdio* se encontra a quintessência do *universo divinatório inerente a uma criação musical*, podemos deduzir o papel do compositor na criação musical e descobrir eventualmente os aspectos que o podiam influenciar na criação dos *Prelúdios*. Atribuindo a cada *Prelúdio* um simbolismo, podemos ver, analisando o esquema de composição, os aspectos criativos. O método, neste caso, consiste na utilização de uma *analogia* e de uma *transferência sensorial*. O estudo das cores que secundará estes processos, surgirá como natural quando analisarmos o seu simbolismo, porque a visão que ainda predomina nos estratos subliminares da memória colectiva é alimentada por

objecto timbral variado, formaliza-se extraindo a sua seiva de uma imagem precha de simbolismo e de carácter *carácter visionário*, possuindo características contrastantes. Chopin quis exprimir através dos seus *24 Prelúdios* uma mensagem, que tem simultaneamente importância para ele e para outros.

## Cor e som

A ligação cor – som é feita por um processo psíquico complexo, transferência sensorial, que reúne as referências simbólicas, históricas e culturais, corroborando os sentidos com uma certa significação. Do ponto de vista psicológico há uma relação de semelhança entre a percepção da luz e do som. A cor é uma sensação de luz transmitida ao cérebro através do olho, onde a luz consiste em ondas de energia que viajam em várias extensões. O cérebro processa a informação duma maneira própria dando vida a milhões de tons de cor, cada um com a sua frequência electromagnética. Este processo, sendo muito parecido com o do som, onde a vibração do ar, que tem uma certa frequência emanada por um corpo vibrante passa pelo aparelho auditivo sendo ulteriormente, associada a várias sensações. Os cientistas não podem afirmar uma cifra exacta porque ninguém é capaz de ver todas as cores possíveis, mas eles estimam a existência de aproximadamente 16 milhões de cores possíveis. No sistema tonal existem apenas 12 notas (utilizadas em várias oitavas) e 2 modos (maior e menor). Isto permite-nos o conjunto de 12 transposições e 24 tonalidades (cada uma com um colorido e características próprias). Partindo do princípio de que cada pessoa é única, o nosso olho/cérebro, ouvido/cérebro reage de maneira diferente. O som permite-nos criar uma linguagem sonora própria, e a cor, uma linguagem visual que reflecte as mesmas características. Portanto, quando falamos de cor, e ainda mais de cor na música, não podemos falar em termos absolutos, mas sim, em termos relativos.

---

símbolos e referências simbólicas. A quintessência e o simbolismo visam neste caso, os mesmos estratos de análise distinguindo-se um do outro por uma razão conceptual e valorativa.

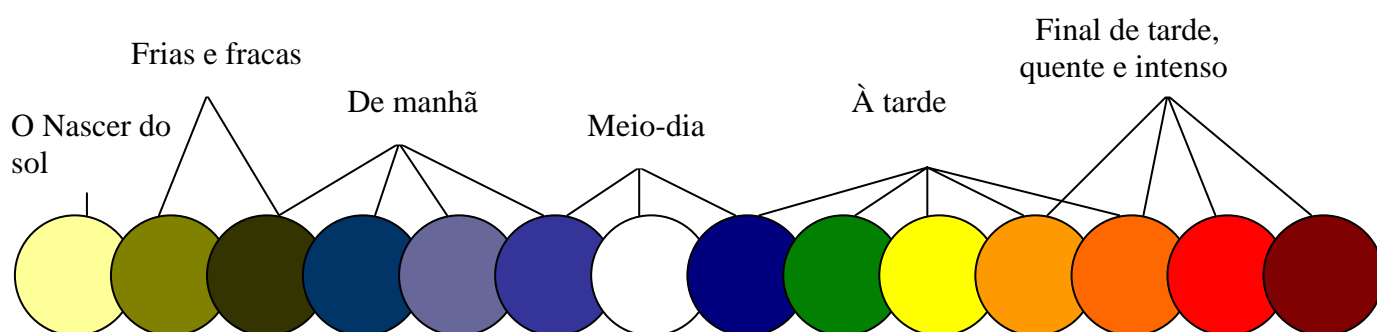
Na vida quotidiana somos encurralados de sons e cores e as nossas acções são influenciadas por estes. A nossa experiência visual e auditiva começa desde cedo, evoluindo em consonância com a nossa evolução geral. A cor e o som definem partes importantes do nosso mundo e das nossas emoções. Os nossos olhos e os nossos ouvidos são atraídos pelas cores e pelos sons muito intensivamente, e apenas percebemos a cor de um objecto, ou a intensidade de uma música, mesmo antes de estarmos conscientes de diversos pormenores, pormenores estes, relacionados com as curvas, o fraseado, ou a construção dos mesmos.<sup>28</sup>

Na história da humanidade, encontramos igualmente elementos que nos podem revelar o significado das cores e dos afectos, e a relação simbólica entre cor e certas referências culturais. As cores, como a harmonia, podem mudar de significado ao longo do tempo, mas cada um de nós cria o nosso sistema de referências (que é muitas vezes variável até o standardizarmos). Apesar de sermos diferentes uns dos outros, nascemos com uma predisposição para interpretarmos os sons de uma determinada maneira. Os sons abruptos, breves e intensos, tendem a ser interpretados por muitos animais como sons de alerta. Conseguimos percebê-lo ao comparar os chamamentos de alerta dos pássaros, roedores e macacos. Os sons mais longos, silenciosos, tendem a ser interpretados como calmos (ou pelo menos neutros). A diferença consiste na existência de vários tipos de ataque sobre o objecto vibrante relacionados com o que queremos exprimir. No mundo colorido, as mesmas cores mudam de sentido quando são relacionadas a várias concepções, culturas, ou mesmo diferentes alturas do dia.

---

<sup>28</sup> No universo musical ouvimos frequentemente afirmações como “interpretação monocromática”, ou “interpretação colorida”, mas o que é que isto quer dizer efectivamente? Ou “o estúdio de gravação X conseguiu apanhar o calor da interpretação do artista”; ou “esta música é transparente e aquela mais obscura”. Qual a relação da luz (cor quente ou fria) com a sonoridade? Como podemos nós, pianistas, traduzir e decodificar estes conceitos extra musicais através do som e da performance de uma obra?

Fig. 1<sup>29</sup>



Sabe-se que as mudanças de estação são condicionadas pela rotação da Terra no seu eixo e pela rotação desta em relação ao Sol. O ângulo do Sol provoca a existência de certas frequências de onda as quais são específicas a determinadas alturas do dia. A cor azul manifesta-se predominantemente de manhã transformando-se em branco à tarde, acabando como vermelho. De manhã cedo, surge o verde e o azul que, em seguida, são misturadas com um pouco de vermelho, que as dilui e as força a tornar, ao meio – dia, ao branco. À tarde, os raios de cor azul e violeta são mais fracos em detrimento dos vermelho e amarelo. Esta mudança causa uma transformação cromática dos objectos amarelo – verde que adoptam uma tonalidade alaranjada por causa de terem reflectido os raios vermelho e amarelo. Os objectos azul e violeta, pelo contrário, surgem mais obscuros por não reflectirem raios vermelho e amarelo. Para o final da tarde a cor vermelho torna-se mais persistente, sendo dominante.<sup>30</sup>

Mas as cores são mais do que combinações de azul e amarelo ou vermelho e preto ou em última análise uma combinação das cores primárias. Elas constituem um sistema de comunicação não – verbal<sup>31</sup>. As cores têm simbolismos e significações

<sup>29</sup> Anderson Feisner, Edith (2006) *Colour*. London: Laurence King Publishing Ltd. (pp. 110)

<sup>30</sup> As nuances de colorido que se manifestam ao longo do dia não nos permitem afirmar, apesar de na minha explanação referir unicamente algumas cores, que: “ Ao anoitecer é vermelho”. Temos que observar o que é que acontece com a cor vermelho de manhã, à tarde e à noite. De manhã surge o vermelho azulado, à tarde um vermelho mais claro, e à noite um vermelho mais puro. Este facto emana das condições atmosféricas que se validam ao longo do dia. Neste sentido, a existência de nuvens, nevoeiro, chuva, etc, influencia de forma directa a sua percepção.

<sup>31</sup> <http://desktoppub.about.com/cs/color/a/symbolism.htm>



próprios que as tornam elementos importantes, se não fundamentais da nossa vida, pois influenciam a sua qualidade.<sup>32</sup> A memória das cores é um fenómeno onde a cor característica de um certo objecto influencia a nossa percepção sobre aquela cor em geral.<sup>33</sup> Então tudo é baseado na memória das cores, onde e quando as experimentamos. Certas cores têm mais poder de influência que outras, sendo mais fáceis de perceber. O verde e o amarelo são vistos primeiramente, enquanto o vermelho e o violeta são mais difíceis de perceber.<sup>34</sup>

Sabe-se que o cérebro humano reconhece as cores através de três canais diferentes, de três processos opostos: o vermelho – verde, o azul – amarelo e o preto – branco, é esta a razão porque não podemos perceber uma cor “verde – avermelhada”, formando-se assim a roda das cores.

Então que espécie de cores estamos a ver? Quais? Cada um é único.

Quando vimos uma cor, encontramos-nos simultaneamente incapacitados para descrever a experiência da sua percepção, de tal maneira que, para o ouvinte que nunca a tenha experimentado, a perceba e perceba tudo o que está relacionado com a sua experiência, é difícil. Mesmo numa analogia como, “vermelho é incitante”, e sabendo quais as condições do ambiente onde a experiência foi feita,<sup>35</sup> a experiência contém

---

<sup>32</sup> Sem as cores não éramos capazes de distinguir os sinais de trânsito, ou desfrutar os pôr – do – sol...neste sentido podemos afirmar que a cor é uma função que sinaliza e ajuda à organização perceptiva, criando ordem nas nossas vidas.

<sup>33</sup> Por exemplo a Fabrica de carros Ferrari escolheu a cor vermelha para representar o poder do carro corroborada com um certo som emitido.

<sup>34</sup> O estudo das cores e a forma como são vivenciadas pelo ser humano foi alvo de diversos estudos por parte da comunidade científica e académica. Verificou-se que, colocando um objecto colorido em frente de um indivíduo durante 5 segundos seguido de um outro branco durante o mesmo intervalo de tempo e sequenciando uma intervenção aleatória de 10 chips de diferentes cores, obtiveram como resultado uma escolha de cores segundo esta ordem: amarelo, índigo, laranja e verde. Chegou-se à conclusão de que variando os indivíduos, o resultado é o mesmo.

Outras experiências foram feitas em 1931 por Collins, em 1955 por Hamwi e Landis, em 1981 por Nilsson e Nelson. No entanto, nos anos 90, mais concretamente em 1996, os pesquisadores Jin e Shevell demonstraram que as ondas electromagnéticas longas e médias são mais fáceis de perceber do que as ondas curtas.

<sup>35</sup> Consegue-se ver a cor vermelho quando a luz de ondas electromagnéticas de 700 nano metros é direccionada directamente para o olho.

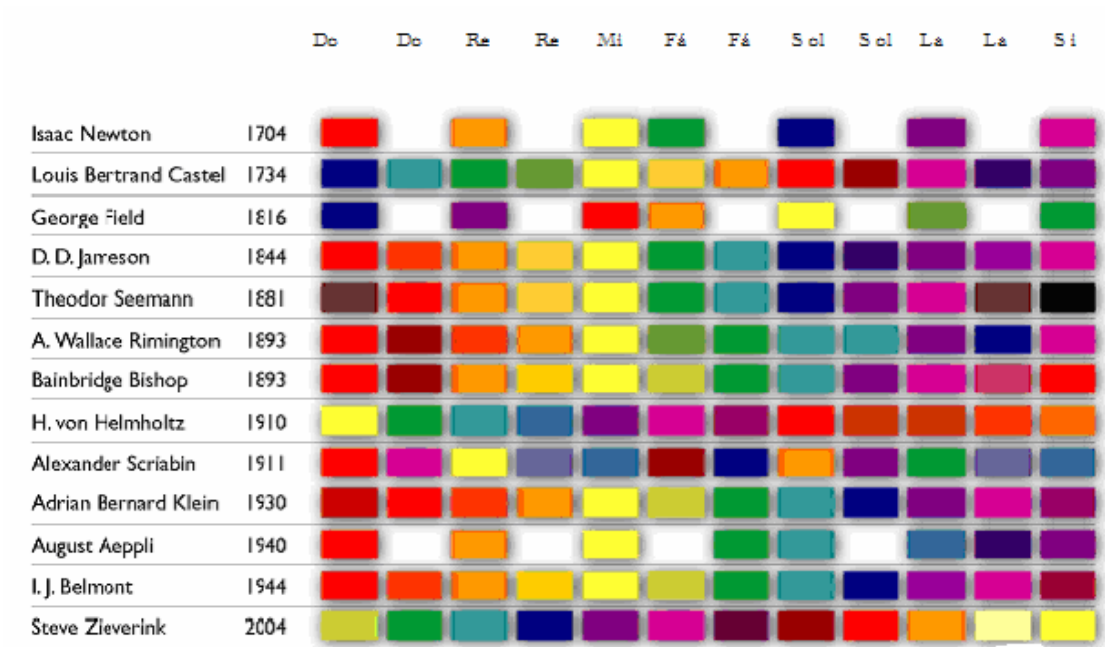
tanta informação que não se pode cientificar, ou oferecer uma descrição sua completa mesmo quando catalogada *qualia*.

O conceito *qualia*, seguindo a descrição do filósofo americano Daniel Clement Dennett contem 4 características que se encontram em quase cada definição do termo:

1. “Inefável”
2. “Intrínseco”
3. “Privado”
4. “Directamente e imediatamente compreensível na consciência” <sup>36</sup>

O termo provem do latim significando que tipo de..., que espécie de..., a maneira com nós vemos as coisas. Foi este caminho que foi seguido por Newton em 1704, Castle em 1734, Field em 1816, Rimington em 1893, D.D.Jameson em 1844, Theodor Seemann em 1881, A. Wallace Rimington 1893, Bainbridge Bishop em 1893, H. von Helmholtz em 1910, Alexander Scriabin em 1911, Adrian Bernard Klein em 1930, August Aeppli em 1940, I.J.Belmont em 1944, Vishnogradsky em 1970 e Steve Zieverink em 2004 para a emissão das teorias sobre a ligação tonalidade – cor.

Fig. 2<sup>37</sup>



<sup>36</sup> [www.wikipedia.com/qualia](http://www.wikipedia.com/qualia)

<sup>37</sup> <http://rhythmiclight.com/index.html>

Este gráfico permite-nos visualizar uma interpretação aleatória como também mais concreta até científica da relação cor, tonalidade. A forma como Chopin relacionou todos estes elementos e factores levou-o à criação e construção de obras únicas. É nossa intenção descodificá-las veiculando-as posteriormente em concerto.

## A exteriorização do universo imaginado

### a) Transferências.

A criação de uma obra de arte musical implica invariavelmente, a transformação de *tensões imagéticas*<sup>38</sup> em *tensões musicais reais*, e ulteriormente, através da performance, a determinação de *sonoridades absolutas* que podem ser observadas imediatamente na abertura do ciclo dos *24 Prelúdios*. O primeiro está imbuído de muitos dos elementos, conceitos e premissas anteriormente propostos, sendo que a sua construção horizontal segue o mesmo princípio de construção do 1º Prelúdio do Cravo Bem Temperado de J.S.Bach. A criação de diversos planos sonoros [concretos (visíveis) e não-concretos (invisíveis), geradores de pequenas linhas melódicas (umas quase imperceptíveis)], utilizando o mesmo motivo gerador, o qual, mantendo o mesmo gesto e características base é formado por constantes contrastes temporais, harmónicos, rítmicos melódicos e timbricos manifesta-se presente.



Ex. 1 O primeiro compasso do primeiro prelúdio do *Cravo bem temperado* de J. S. Bach

O intervalo de décima é formalizado pelos intervalos de quinta perfeita e sexta maior.



Ex. 2 O primeiro compasso do primeiro prelúdio do ciclo dos *24 Prelúdios* op. 28 de Frederic Chopin

<sup>38</sup> Essas imagens esquemáticas são de natureza cinestésica, pois dizem respeito a muitos aspectos da actividade do ser humano no espaço, tais como: orientação, movimento, equilíbrio, forma, etc. Os esquemas imagéticos mais comuns reflectem as experiências de percurso, ligação, recipiente/conteúdo, parte/todo, centro/periferia, em cima/em baixo, frente/trás, entre outros.

Através deste exemplo pretendemos mostrar que no primeiro prelúdio do *Cravo bem Temperado* de J.S.Bach, o motivo, gerador do discurso musical é desenvolvido de maneira semelhante ao primeiro prelúdio dos op. 28 de Frederic Chopin. Surge-nos curioso o facto de termos encontrado neste motivo, o motivo “bachiano”<sup>39</sup>, simplificado, no registro grave, uma colorística diferente, mais obscura. Assim, podemos identificar a imagética deste prelúdio e descodificá-la tanto a nível teórico como prático.

A localização do motivo bachiano no registro grave do piano contribui para a determinação do *simbolismo estético* desta obra. *O tempo*, assim como se revela na construção do motivo do primeiro prelúdio de Chopin, indica duas épocas sobrepostas, encontradas em contraste rítmico, colorístico e dinâmico. São reveladas por duas imagens diferentes, *duas recordações concomitantes*. A primeira: a recordação dos *Prelúdios e Fugas do Cravo bem Temperado* de J.S.Bach, especialmente do primeiro; a segunda, a contextualização desta visão retrospectiva no contexto invisível, subliminar da vida efectiva do Frederic Chopin.

O contexto invisível, como já referi, influencia o compositor de uma maneira subliminar, provocando delírios, sonhos, fugas do visível da sua existência, em procura do invisível, do transcendente.<sup>40</sup> Estes delírios<sup>41</sup>, visões, ou seja, estas ambiências poéticas que recusam ser explicadas através de palavras, são transportadores de alguma informação invisível que abrange pequenas percepções e símbolos não estéticos, pertencendo simultaneamente ao invisível bachiano (ou ao universo divinatório bachiano) e ao invisível imagético da memória afectiva chopiniana. Estes elementos encontram-se posteriormente depositados no fazer e manifestar da consciência subliminar de Frederic Chopin.

A transferência sensorial e cognitiva encontrada no primeiro revela uma imagética contrastante reflectida na construção horizontal e vertical da obra. O invisível

---

<sup>39</sup> Denomino – o de Bachiano pois a sua análise demonstra que este mantém tanto a sua gestualidade, como muitas das características base do motivo empregue por Bach no seu 1º Prelúdio.

<sup>40</sup> Nem mesmo ele, ou Jorge Sand conseguiram descrever isto por palavras.

<sup>41</sup> No seu livro *Histoire de ma vie*, Jorge Sand descreve uma destas suas fugas da realidade de Chopin, o qual foi encontrado sozinho no quarto por ela e os seus filhos em pleno acto criativo.

subliminar do esquema compositivo dos *24 Prelúdios*, neste caso do primeiro, constitui a tradução analógica da interacção permanente de imagens contrastantes com o reservatório das leis do universo compositivo chopiniano. Esta metáfora mostra-nos uma parte das existências criativas invisíveis formalizada pelas aparências e pelas transferências da *quintessência* chopiniana para um estado afectivo criativo. Este estado criativo encontra-se simultaneamente isolado e próximo da sua vida real, efectiva.

## b) Contrastes

As duas células que formam o motivo do primeiro prelúdio sequenciam-se temporalmente. A primeira célula (ou a transformação resumida do motivo bachiano) inicia o motivo do primeiro prelúdio sendo acompanhada subitamente pela segunda (a cristalização efectiva do mesmo motivo). Esta sobreposição de dois elementos contrastantes formalizados por um contraste temporal *súbito* gera uma tensão, a mesma que se concretiza entre a sobreposição de dois espaços temporais pertencendo a duas épocas com características temporais, formais e ideológicas diferentes. Isto foi traduzido por Chopin por *Agitato*, como sugestão invisível de um oxímoro<sup>42</sup>, uma associação entre o *mármore bachiano*<sup>43</sup> (correspondente à primeira célula), e o *fogo interior chopiniano* (correspondente à segunda célula).

O oxímoro *mármore quente* descoberto neste prelúdio constitui, no meu entender, um elemento chave na obra de Chopin. Este releva a arte de um ser romântico penetrado por processos e técnicas de composição variadas, sólidas e bem fundamentadas nas obras dos seus predecessores, como também por um pensamento que funciona à base de contrastes. A técnica sólida e um pensamento intenso e ardente geram um objecto de arte, neste caso sonoro, que emana contornos e significados abstractos, com conotações dramáticas.

---

<sup>42</sup> Associação entre dois termos contrastantes.

<sup>43</sup> O mármore esteve presente nas grandes obras da arquitetura, como nos Templos, citemos o Partenon, com suas esculturas, pórticos, frontões e a decoração em baixo relevo, nos Teatros, como o Epidauro construído no séc.IV aC., em forma aberta e composto de três divisões, a parte dos atores “skene” ou cena, o local reservado ao coro, cantores e orquestra “konistra” e a arquibancada “koilon”, destinada ao público espectador. Muitos monumentos e esculturas são feitos em mármore pela beleza e durabilidade, porque é um material que sofre menos erosão do que outros.

Não é uma coincidência o facto de termos descoberto a *quintessência* do espírito chopiniano no primeiro prelúdio escrito na tonalidade Dó maior.<sup>44</sup> O acto de criar uma obra monumental que contém diversas peças em todas as tonalidades espalhou-se desde a implementação do sistema filosófico bachiano enquanto sistema tonal universal, cristalizado na criação dos *Prelúdios e Fugas* do *Cravo Bem Temperado* e no esquema compositivo do *universo* chopiniano. A transferência ideológica, como se revela, não é imaculada, ganhando ramos simbolicamente variados condicionados por factores pessoais, estéticos e culturais. Assim, a transformação imagética deste conceito de criação ganha, por um lado, uma nova visão sobre o facto de se compor em todas as tonalidades, por outro, engloba o todo das tonalidades numa só obra, reflectindo Bach e a sua forma de estruturar o todo, uma maneira própria, equilibrada e estruturalmente eficaz.

Retomando uma ideia precedente, o primeiro prelúdio constitui a premissa de uma equação musical que afirma como resultado a codificação de elementos bachianos relacionados, simultaneamente, com uma imagética profundamente influenciadora e fértil.<sup>45</sup> O caminho aferente ao resultado pode conduzir-nos para a implementação de um sistema correcto e sugestivo de interpretação e execução, manifestado no acto de performance. A presença do motivo bachiano reduzido a uma célula, e a colocação de diversas variantes deste em cada compasso e no tempo forte (como sugestão da constância da estabilidade), pode conduzir-nos à forma como o intérprete o deve pensar e executar. Penso que é possível ser executado à maneira bachiana. O ataque é determinado pela indicação dinâmica oferecida pelo compositor e o controlo da força de gravidade que interage com o objecto produtor do ataque e ulteriormente do som, ou seja, o braço e a tecla. Porquê a força de gravidade? Porque esta é uma lei fundamental

---

<sup>44</sup> Para qualquer compositor a tonalidade Dó maior significa o começo da construção do sistema tonal. A sonoridade de uma tríade formada na nota Dó pode ser interpretada emocionalmente como sincera. Uma premissa simples, natural e verdadeira tem como resultado uma construção honesta e sólida, da mesma forma que uma premissa falsa só pode acabar num insucesso. A construção dos *24 Prelúdios* está assim garantida pela existência de uma premissa verdadeira, autêntica e honesta. A partir daí podemos proceder à fruição da totalidade da obra até à variedade máxima, até o todo interior ser revelado.

<sup>45</sup> Ver figura 2

que governa o sistema de produção de som no piano de cauda<sup>46</sup>. Todo o mecanismo que se forma a partir do indivíduo, propagando-se com o piano é influenciado de uma maneira decisiva na produção de objectos sonoros pela lei da gravidade. Portanto, como uma bola recua do chão, assim o braço depois de produzir o objecto sonoro pretendido deve ter um movimento interior muscular semelhante, de acordo com a dinâmica solicitada e o sistema de interacção do indivíduo. Este princípio de execução de objectos sonoros atesta da prática improvisadora da época. Era a maneira normal de ataque, sem complicações musculares, e com o máximo de eficiência. Assim a execução desta célula, utilizando um ataque menos controlado mas que gera o sentimento de estabilidade e balanço generalizado, caracterizada por movimentos naturais, físicos, livres, pretende sugerir a estabilidade do *mármore bachiano*.

A segunda célula<sup>47</sup> possui três características fundamentais. A primeira determina-se na criação melódica através do emprego de dois elementos. O primeiro tem carácter melódico e é constituído por uma segunda maior (ou menor) repetida à oitava superior, o segundo, harmónico, é a oitava que se formaliza através do emprego do intervalo de segunda repetido à oitava. A execução desta célula difere na emissão do intervalo de segunda formado no registro superior da primeira. O seu carácter, sugerido pela repetição do mesmo intervalo, uma oitava acima reflecte o *fogo chopiniano* (neste caso o calor da insistência que pode ser sugerido por uma maior aderência à tecla, um contacto mais intenso entre o aparelho humano e o sistema do piano). O distanciamento de carácter face à outra célula surge evidente num contexto cognitivo e analítico. Embora difícil, podemos sugeri-lo de uma maneira audível utilizando uma nova articulação no contexto motivico principal, o qual conduz a uma nova percepção sobre este primeiro objecto sonoro, objecto gerador do discurso musical, e, consequentemente, sobre a primeira obra dos *24 Prelúdios*.

Neste contexto, a produção qualitativa do primeiro motivo revela-se ser quase imperceptível. Paralelamente, a independência das mãos constitui um elemento fundamental na execução correcta e expressiva do primeiro prelúdio. O cúmulo da

---

<sup>46</sup> O piano vertical tem a armação e as cordas colocadas verticalmente. A armação pode ser feita em metal ou madeira. Os martelos não beneficiam da força da gravidade.

<sup>47</sup> A contextualização do motivo bachiano reduzido a uma célula, no acto de criação chopiniano.

tensão imagética durante o processo de criação desagua em momentos concretos da partitura. O *fogo chopiniano* revela o máximo de intensidade nos compassos 21, 22 e 23, momento que refaz o balanço entre as duas épocas sugeridas. Parece-nos interessante o facto de termos observado que nos compassos 18 a 20 as duas componentes temporais, contrastantes, geram um discurso paralelo, formando-se a partir do mesmo ponto, diluindo-se simultaneamente. Estes compassos podem ser nomeados compassos de fusão temporal. Podemos afirmar que o clímax do primeiro prelúdio se formaliza através dum processo de fusão temporal, sugerida pela sobreposição perfeita entre os dois elementos temporais contrastantes. A enfatização deste processo pela inserção da indicação *stretto*, implica todo o controlo mecânico e imagético do discurso que se encontra numa perpétua aceleração. Esta pulsação acelerada, corroborada com a sensação de controlo temporal, revela e enfatiza ainda mais a presença dos contrastes imagético – musicais. A resolução coincide com a distensão e a diluição da acumulação dos contrastes. Nos compassos seguintes, nomeadamente os compassos 24 a 34, o discurso musical mostra um regresso dinâmico, momento caracterizado pela interpolação de compassos de fusão temporal e compassos que relevam um discurso temporal contrastante. Esta distensão formaliza o momento de *relaxamento imagético*, surgindo como necessidade mental e ideológica.



## De Kandinsky a Chopin

O interesse em identificar e mostrar quais são os elementos extra musicais que circundam um objecto sonoro e o mecanismo criativo (na mente do compositor), o qual gera simultaneamente objectos sonoro – imagéticos complexos, (que englobam características de diversas naturezas), como também a sua marca criativa, todos reduzidos pela escrita da partitura (o mapa do objecto e do mundo sonoro) surge-me inevitável, uma vez que da natureza criativa dos *24 Prelúdios* emana complexidade, variedade e inovação imagética. Como qualquer mapa, a partitura mostra um caminho, mas não podemos afirmar que vendo só o mapa nos encontramos naquele sítio. Para existir, respirar o ar do universo respectivo, temos que ir, existir e interagir. Ao *cheirar* e *sentir* o *universo divinatório* chopiniano temos que interagir com ele de uma maneira consciente e concreta. Neste caso, o mapa (a partitura), ou a esquematização imperfeita do *objecto* e do *universo divinatório* chopiniano, revela-se muito útil, mostrando um esboço, um esquema gráfico do *universo divinatório* chopiniano. Este, revela-se na imagem perfeita do objecto sonoro, a qual foi sugerida através deste mapa. Na procura desta imagem perfeita, entrando, cheirando, tocando nesse espaço que se encontra próximo, mas sempre numa existência invisível por detrás de uma partitura, o intérprete encontra o seu caminho, a sua maneira de a alcançar. A sugestão da imagem perfeita é-nos revelada pela escrita. Uma convenção universal, que engloba ramos pictóricos e se cristaliza através de processos cognitivos determinados, reflecte-se ser eficaz para os que percebam a relação pictórico – musical e ineficaz para os que não se encontram nos trajectos destes elementos. Portanto, a necessidade contínua de reformular este universo advém do facto de que ninguém, até agora, conseguiu encontrar, criar e afirmar esta imagem perfeita do *objecto* e do *universo divinatório*. Na procura desta imagem, a transformação simbólica e imagética da partitura surge inevitável.

### a) A produção e a materialização do círculo sonoro

Como resultante podemos criar analogias com as noções de ponto, linha e plano. Porquê o ponto, a linha e o plano? Porque constituem as três componentes que geram uma imagem, e consequentemente, um objecto. Neste caso, a utilização destas componentes ajuda-nos a identificar a imagem que se encontra por detrás de uma criação musical, relacionando a escrita com as nossas estruturas mentais. No seu livro *Ponto, Linha, Plano* Wassily Kandinsky pretende construir uma autêntica ciência da arte abstracta, relacionando-a com as nossas emoções e estruturas mentais, através dum trabalho que releva o papel das três componentes fundamentais que coabitam na construção de uma imagem. A imagética reflectida por objectos tanto pictóricos como musicais será decodificada e relacionada com as emoções e estruturas mentais manifestas na obra de arte. A necessidade de identificar e definir o universo imagético dos objectos sonoros advém da perpétua influência pictórica sobre os pensamentos musicais e da percepção contínua dos objectos musicais como entidades invisíveis desfrutadoras de imagens.

No caso da música para piano, podemos identificar claramente as três componentes constituintes desta imagem e da imagética musical. Assim, o som isolado exterioriza-se como representação do ponto, a cadeia de sons, como representação da linha, e a imagem global de uma obra, como representação do plano. Relativamente ao ponto de som este revela-se, na nossa concepção, como “*idealmente pequeno e redondo*”<sup>48</sup>, mas em realidade “*pode ter um número infinito de aspectos*”<sup>49</sup>. Assim, a sonoridade que um ponto-som pode manifestar é variável segundo as suas dimensões ou forma. Na procura da *sonoridade absoluta*, ou do *plano absoluto* enquanto imagem formada pela simbiose de conceitos e elementos pertencendo as duas áreas em análise, o ponto-som revela características temporais difíceis de definir. A sua forma e dimensão são condicionadas pelas diferentes velocidades de ataques dos objectos vibrantes e da relação destas com elas mesmas. Na representação da forma e da dimensão do ponto-som podemos identificar conscientemente qual pode ser a maneira correcta de ataque

---

<sup>48</sup> Kandinsky, Wassily (2006) *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA (pp. 38)

<sup>49</sup> Idem

sobre o elemento vibrante. A relação entre as várias dimensões e as formas de sons forma um discurso variado.

Assim, os objectos sonoros emitidos no piano são feitos à base do ponto, pela reunião e seriação de pontos sonoros.<sup>50</sup> Visando a classificação do carácter e do andamento de uma obra musical, utilizando como principal fonte inspiradora a partitura, podemos descobrir quais são as qualidades específicas e especiais dos processos gráficos e das imagens aferentes e, traduzi-las através da interpretação, em sonoridades.

A imagética do motivo do primeiro prelúdio reflecte-se desta maneira:

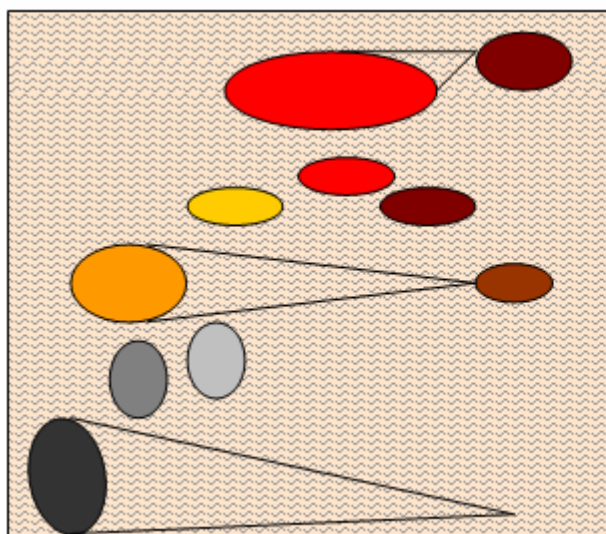


Fig. 3 Decodificação do primeiro compasso do primeiro prelúdio do ciclo dos 24 *Prelúdios* op. 28 de Frederic Chopin



Ex. 3 Primeiro compasso do primeiro prelúdio do ciclo dos 24 *Prelúdios* op. 28 de Frederic Chopin

<sup>50</sup> No livro de Ernst Kurth, *Bruckner*, podemos analisar o impacto do ponto sobre as existências e actos criativos nas obras de Anton Bruckner. A sua obsessão, mais ou menos consciente, manifesta-se pela tradução da essência do ponto por sonoridades. Não podemos omitir que “*mesmo se a admiração dos pontos – nas assinaturas e nos quadros – fosse obsessiva, não era, todavia, um espírito perdido que se preocuparia com esses pontos, conhecendo o carácter de Bruckner e, mais precisamente, a sua maneira de procurar as revelações, também nos estudos de teoria musical, a sua atracção pela unidade originária de toda a dimensão espacial toma uma significação psicológica. No fundo ele procurava, por todo o lado, os pontos essenciais, fontes de dimensões infinitas que o levariam ao elemento originário*”. Kurth, Ernst *Bruckner*. Verlag, Berlim (pp. 110)

Temos três planos principais que reflectem dois secundários. O primeiro plano principal forma-se a partir do ponto sonoro Dó1 e foi-lhe atribuído a cor cinzento para representar a sonoridade mais escura (situada no registo grave de piano). A diluição sonora foi representada pela intersecção de duas linhas que se formam a partir do ponto sonoro. A forma de *oval vertical* representa o estado de estabilidade, o carácter afirmativo e o equilíbrio gerado pelo controlo da força de gravidade. Este plano emana um primeiro plano secundário, constituído por dois pontos sonoros derivados do primeiro, que possuem, portanto, características semelhantes. Estes pontos foram marcados por duas tonalidades derivadas da cor estandarte. A percentagem decrescente da cor pretende representar a mudança timbral de uma sonoridade mais escura para uma sonoridade mais clara. Estes pontos situam-se temporalmente como representação da inércia no espaço sonoro. Estes dois planos representam *o mármore bachiano*, símbolo do equilíbrio e de estruturas estáveis e eficazes. A cor fria utilizada representa *o mármore*, entrando em conflito semântico com a cor vermelha, a qual predomina na outra célula do contexto motivico.

A segunda célula contém dois pontos sonoros mais importantes. O primeiro, exteriorizado pela cor amarelo-torrado desagua num outro ponto sonoro, caracterizado por uma cor derivada, que contém uma percentagem maior de preto, simbolizando o fim sonoro e ideológico. O processo de transformação imagética marcado pela relação de subordinação entre dois pontos sonoros é sugerido pela utilização do elemento *oval horizontal*. O plano sonoro emergente reflecte características estruturais semelhantes. As cores derivadas tornam-se mais intensas em momentos de aproximação com o plano principal superior do motivo principal, e sofrem um processo de arrefecimento quando se distanciam desse mesmo. A forma dos pontos sonoros é condicionada conforme a maneira de ataque sobre o objecto vibrante. Neste caso a hierarquia é-nos determinada pela definição das características melódicas. A melodia é formada por três articulações principais e distintas representadas por pontos sonoros variados dentro do contexto compositivo. A primeira articulação, à maneira Bach, já contemplada<sup>51</sup>, a segunda e a terceira, em relação mais intensa com o aparelho sonoro, encontra-se traduzida, neste caso, pela cor vermelha e seus derivados, *o fogo chopiniano*. Neste caso, o calor da insistência é representado pela cor vermelha e o seu espectro imagético. O ponto sonoro

---

<sup>51</sup> Página 21.

de maior interesse, sendo do ponto de vista da frequência o ponto mais alto, foi traduzido pela cor vermelha intensa.<sup>52</sup>

O oxímoro formado pela associação de dois elementos (o *mármore bachiano* e o *fogo chopiniano*), o qual reflecte uma imagética contrastante e engloba temporalmente uma contradição, cria, neste caso, um objecto sonoro – imagético com contornos e significações diversas. A resultante desta equação, a qual abrange elementos picturais e musicais, foi traduzida por uma cor de preenchimento, resultado da mistura de todas as cores usadas e por um elemento novo – as *linhas curvas* –, para sugerir a direcionalidade temporal.

A preocupação de Chopin relativamente a este prelúdio parece ser, depois de analisar o esquema imagético indicador dos seus *universo e objecto divinatório*, o número três e a espacialização do mesmo. Existem três planos principais que emanam dois secundários e dois elementos – célula que os englobam. A proporção 2/3 (duas células que formam três planos sonoros) aparece-nos clara ao analisarmos o *esquema motivico*,

---

<sup>52</sup> No sistema de pensamento de Kandinsky, o ponto, a linha, o plano e a cor constituem os elementos mais simples e contudo necessários para a criação de uma composição pictural. A sua combinatória pode ser feita seguindo as regras extraídas duma lógica das tensões, num sistema abstracto, ou para servir à criação de símbolos necessários à descrição dum fenómeno mais complexo. Na próxima figura (3), a relação entre cor, linha, plano e ponto é feita no sentido da criação de símbolos que exprimem calor, frio, movimentos de tensão concêntrica ou excêntrica, objectos consistentes ou fluídicos, formas de produção sonora, etc.

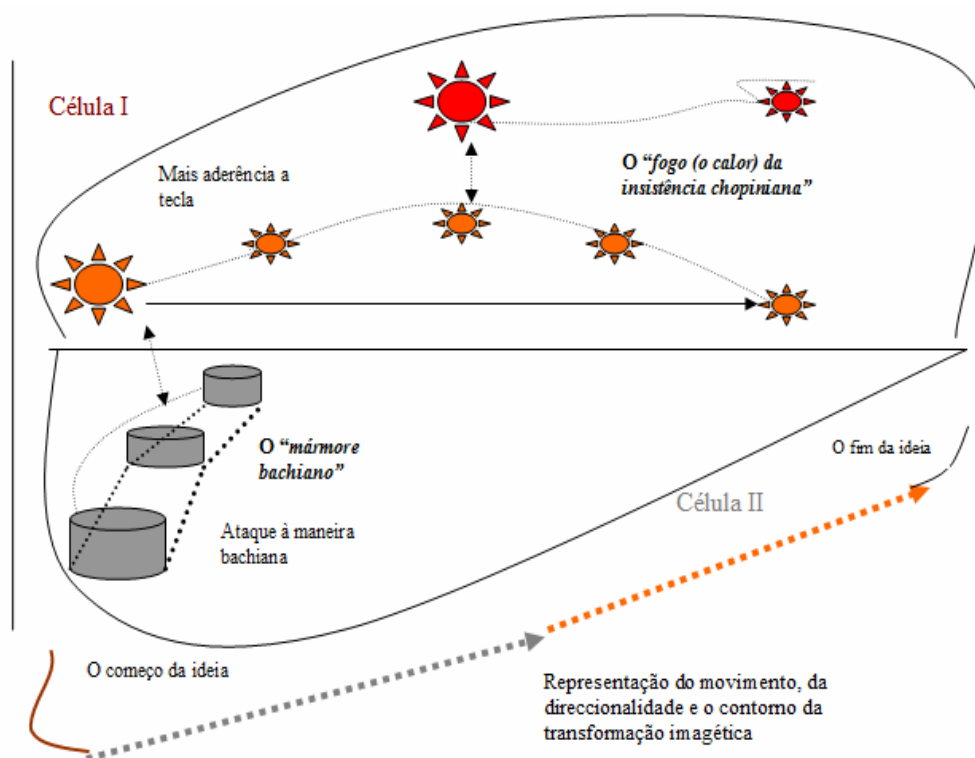


Fig. 4 Descodificação imagética do primeiro compasso do primeiro *Prelúdio* op. 28 de Frederic Chopin

Chopin utiliza neste caso o mínimo de recursos (duas células) para criar um motivo sonoro gerador de discurso musical. Ao longo do discurso, o elemento *motivo* sofre mutações ganhando propriedades imagético – temporais diferentes. A quintessência encontrada releva a parte microscópica do *universo divinatório* chopiniano, a unificação de duas células pertencendo a duas épocas distintas, com características ideológicas e formais contrastantes. Para ver, compreender e analisar de uma maneira correcta e eficaz esta imagem temos que recorrer aos seguintes elementos. Para “*ver*” uma imagem temos que imbuir-nos dos trajectos reflectidos pelos historiadores da arte, semiólogos e pelos historiadores. Em ultima análise, uma vez que nada será alguma vez total e definitivo, temos que evitar esquecer demasiados aspectos. A grelha de análise será apresentada, neste caso, por três etapas.

A primeira, já utilizada, a *descrição* do objecto, forneceu a ideia essencial: descrever algo significa implicitamente compreendê-lo. Quem frui neste caso *vê*, não

observa. *Ao ver* um objecto, esse mesmo objecto adquire um aspecto e comportamento diferente.

A segunda etapa, reflectida pela *análise estilística* do objecto musico – pictural, abrange três grupos de questões, relativas ao: *número de cores, determinação das superfícies e da predominância, volume e intencionalidade do volume e, organização icónica (quais são as linhas directrizes?)*. Foi anteriormente analisado, salvo a *organização icónica*. Portanto, a colocação de vários símbolos não estéticos<sup>53</sup> no plano geral da composição musico – pictural respeita, de uma maneira aproximativa, a colocação real das notas musicais na partitura (têm valores agrupados em duas unidades de três semicolcheias cada uma), dentro do primeiro compasso. A escolha da cor vermelha para representar o afecto e o carácter impaciente do motivo é fundamentada pela presença do elemento *fogo chopiniano* mas e, também, pela presença desta cor na altura determinada do dia: *final da tarde*.<sup>54</sup>

A terceira etapa, definir *a temática*, sugere o determinar e o afirmar do objecto representado, neste caso *o motivo* encontrado no primeiro compasso do primeiro prelúdio do ciclo *Os 24 Prelúdios* de Frederic Chopin. A localização deste motivo no contexto da construção criativa do primeiro prelúdio revela-se indispensável para a continuação deste trabalho.

A construção seguinte formaliza-se utilizando o mesmo *elemento – fractal*, transformado e colocado em certos pontos espaciais. A transformação da construção celular partindo destas premissas, mostra o ponto mais elevado de mutação nos compassos 21 e 22. Nesse ponto, a construção musical e pictórica reflecte os seus

---

<sup>53</sup> O símbolo não estético sintetiza a essência de um objecto, o qual não se encontra nas nossas operações mentais. Ele é a representação mental de um objecto que emana um significado.

O símbolo estético constitui uma categoria, que provém dos valores fundamentais gregos e europeus relativamente ao belo, ao bem e a verdade (Platão) dos quais surge a tendência artística; por exemplo, na escultura, o Fídias, Michelangelo pela Pietà, em música Vivaldi, o compositor das *Quatro Estações*, e na poesia simbolista; ele exprime a sensibilidade intelectual do ser humano face a certas ideias – forças: *O fogo de Prometeu*, simbolizando o desejo humano de iluminar-se, a audácia humana pela busca de conhecimento e de compartilhá-lo; pode reflectir os ideais artísticos das gerações – Beatles – etc.

<sup>54</sup> Sabe-se que os românticos preferiam este período diário, o qual foi reflectido em inúmeros quadros e músicas programáticas. Uma das características do *Romantismo* em pintura é a “*valorização das cores, claro-escuro*”: <http://br.geocities.com/culturauniversalonline/romantismo.htm> acedido no dia 26.04.2008.

contornos e significados mais interessantes e brilhantes. Revela-se ser uma construção que surge de níveis de tensão sempre mais baixos e afirmados sempre nos seus inícios. A reformulação do objecto sonoro – pictórico surgirá enquanto necessidade permanente para a aproximação e efectivação da cristalização do *simbolismo estético* do prelúdio em estudo.

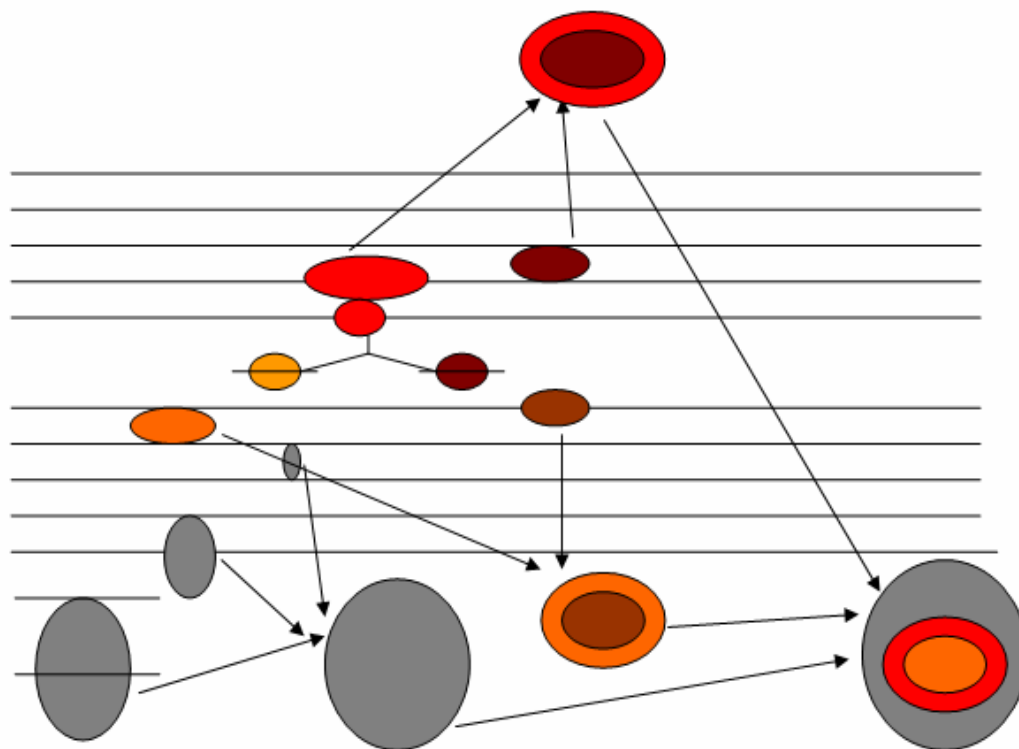


Fig. 5 Representação - síntese dos círculos sonoros resultantes – Primeiro compasso do primeiro Prelúdio op. 28 de Frederic Chopin



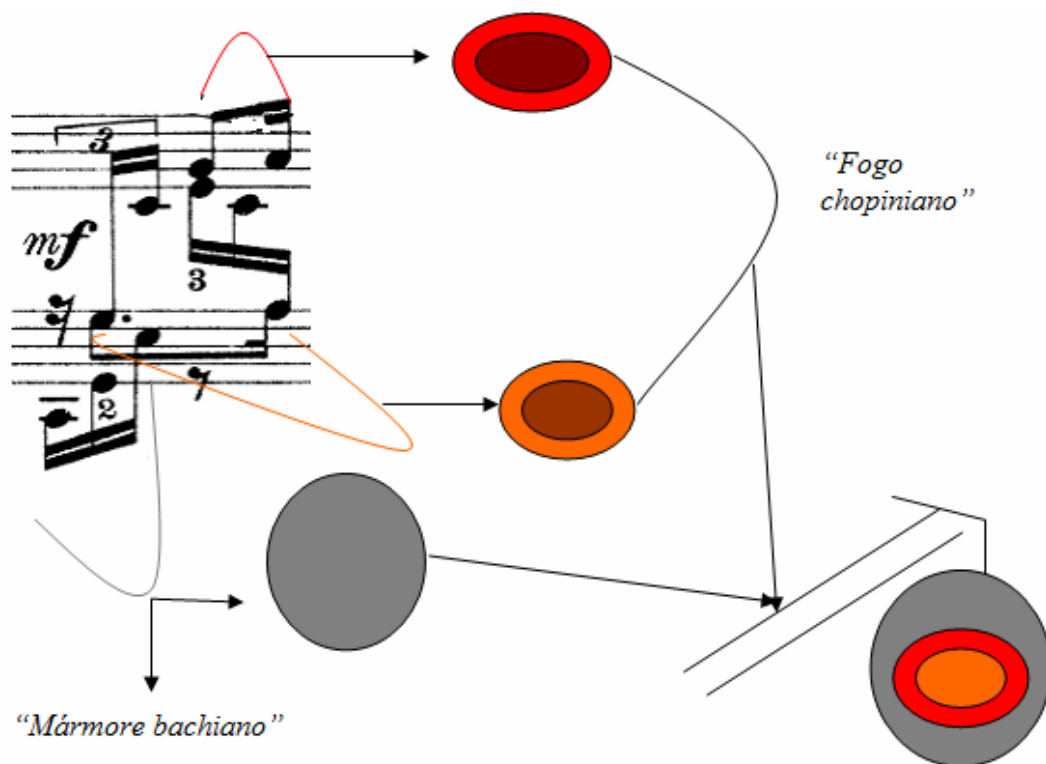


Fig. 6 Elementos gráficos base e suas resultantes

O símbolo *círculo sonoro* resultante revela quatro características contrastantes (2+2), formalizadas pela utilização do elemento *ponto sonoro* e do elemento *cor sonora*. Cada um destes elementos encontra-se em oposição formal e imagética. A forma de *círculo sonoro* (oval – vertical) constitui a expressão da estrutura sólida e equilibrada bachiana, sendo produzida por um agregado de ataques firmos e verticais sobre o elemento vibrador: o símbolo do *mármore bachiano*. Este engloba o outro *círculo sonoro* (oval – horizontal), o qual constitui a descodificação do *fogo* (*calor da impaciência*) *chopiniano*, produzido, pianisticamente, pelos movimentos horizontais do aparelho humano (o corpo produtor de ataque, ou o braço), os quais implicam uma maior aderência à tecla, como representação da relação horizontal dos elementos sonoros.

A resultante, o *círculo sonoro final*, pretende representar a descodificação imagética do *motivo* sonoro gerador do discurso musical, e implicitamente, do conteúdo do primeiro compasso do prelúdio. Esta síntese imagético – sonoro, a *quintessência do espírito chopiniano*, vai ser alterada ao longo da obra, sofrendo mutações durante a construção do objecto sonoro. No entanto, mantém sempre os seus elementos

constituintes, os do oximoro emergente, independentemente da sua diferente colocação temporal e espacial.

Reunidos de todos estes elementos de análise, temos agora, e pela primeira vez, a oportunidade de poder representar clara, visual e sonoramente, as duas componentes do *universo divinatório* (o universo imagético e o universo sonoro), numa simbiose extremamente afirmada, aplicada ao primeiro dos *Prelúdios*. Relativamente à sua descrição Chopin cria a primeira construção (pertencendo ao ciclo 24 *Prelúdios*) do seu *universo divinatório*, a qual reflecte um imagético – sonoro contrastante e reflectido. Na figura seguinte (7) podemos observar as mudanças imagéticas e formais do ponto sonoro, no percorrer do primeiro prelúdio, em consonância com as maneiras de ataque sugeridas anteriormente. Os três planos sonoros sofrem processos de extensão e distensão vertical e horizontal em conformidade com o desenvolvimento harmónico, melódico e de carácter. Isto implica duas formas de ataque sobre o objecto sonoro: a primeira reflecte um ataque incisivo, vertical e corresponde a extensão vertical; a segunda implica um ataque horizontal (mais aderência à tecla) sobre o objecto sonoro, tendo como tradução a extensão horizontal. O *stretto* do compasso 17 implica também uma mutação sobre o tempo constante, o que resulta numa manipulação temporal conjugada com a sensação de controlo do balanço sonoro. A diferente colocação dos três planos sonoros reflecte a direccionalidade implícita ao factor tensão; as transições colorísticas, diferentes mudanças de tensão. Escolhi representar imageticamente cadeias de quatro compassos simétricos, uma vez que a estrutura formal é formada por frases de 8 compassos (4+4) o que implica um discurso lógico – imagético – musical clássico. Os últimos dois compassos foram representados por círculos sonoros perfeitos e cores menos contrastantes para sugerir o equilíbrio e a distensão imagético – sonoro – ideológico manifestos na obra.

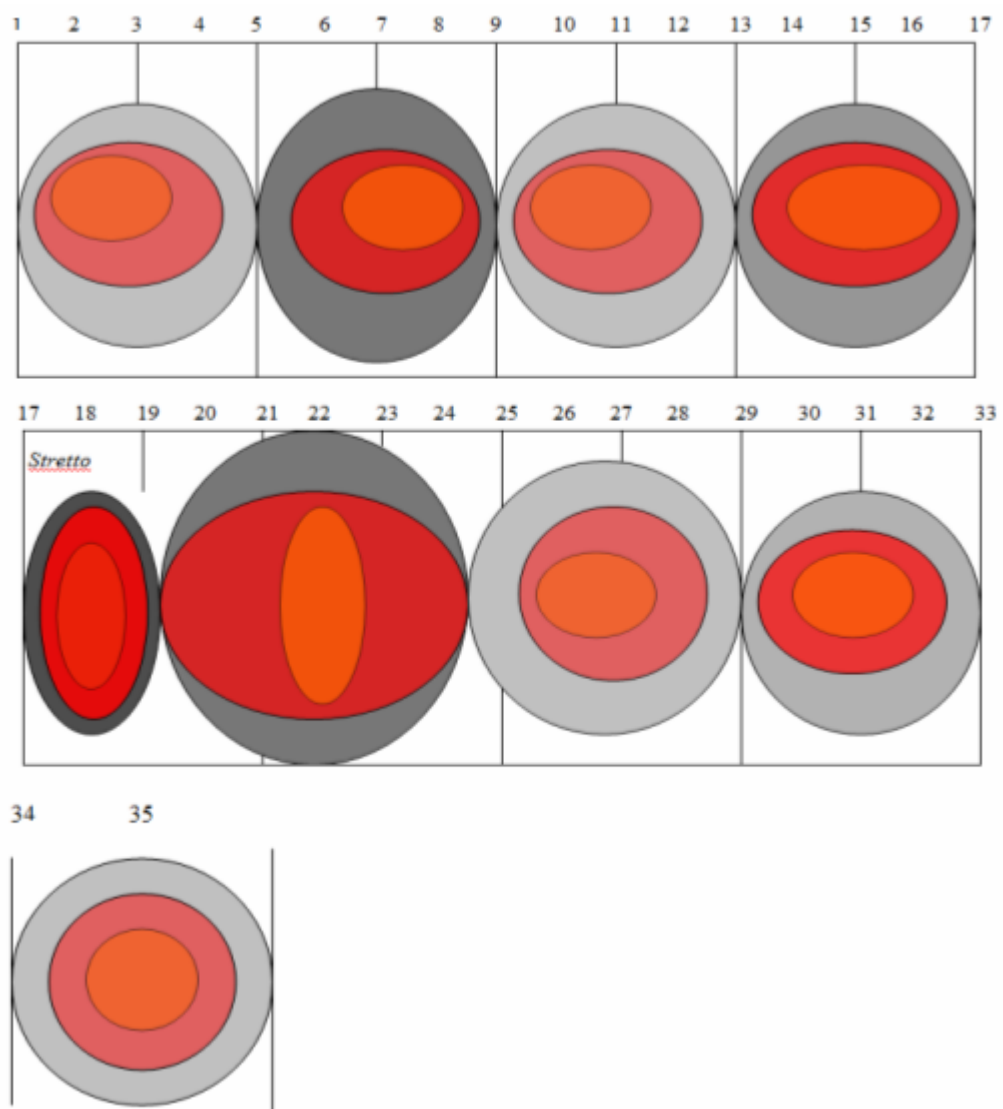


Fig. 7 – F. Chopin, Prelúdio nº 1 – Esquema imagético formal

## Simbolismo

### a) Mármore bachiano

Como já anteriormente referi (pg. 21) o primeiro prelúdio constitui a premissa de uma construção bem definida e completa. As etapas construtivas que se seguem podem ser vistas como ornamentações, ou variações de um estilo barroco relevado no preâmbulo arquitectónico, criadas com base numa inspiração de sentido romântico. Estas ramificações (ou restantes prelúdios) surgem ideaticamente da primeira construção. No entanto, a inércia da primeira obra propaga-se somente até uma certa altura da sua produção musical e do *universo divinatório*, o qual se revela ser o último dos *Prelúdios*. Se considerarmos que o primeiro cria ramificações ou gera satélites de influência, então a constelação dos *24 Prelúdios* tem que ter um ponto mais próximo e um ponto mais afastado do elemento primeiro, o qual é o primeiro dos *Prelúdios*. O universo criado por 24 elementos que derivam de um só ponto, este mesmo contendo características contrastantes invisíveis formalizadas pela interacção de elementos imagéticos e sonoros, reflecte particularidades semelhantes ao modelo criativo e suas derivadas. De entre estas relevo a *ideia de espiral* a qual se revela ser a mais representativa. Neste sentido, o carácter *Agitado* do primeiro prelúdio (em *dó maior*) encontra a sua correspondência no último (em *ré menor*). Também ao nível compositivo encontramos semelhanças entre os dois. O intervalo de *décima*, correspondente ao *mármore bachiano*, entra na construção do elemento figurativo encontrado no estrato inferior (mão esquerda) do último prelúdio. Paralelamente a melodia do último dos prelúdios contem outras características, umas análogas e outras dissemelhantes ao modelo criativo.

O *mármore bachiano* constituído por um intervalo de **décima** (ou número 10) revela-se o elemento subliminar mais visível, mais importante e ao mesmo tempo mais utilizado na construção global da obra. Este encontra-se em certos pontos da obra pertencendo às constelações integrantes do universo divinatório, salvo nos prelúdios 7, 9, 12, 14, 17, 18, 20 e 22. Neste contexto analítico propomos que o número **10** seja o número governante, o número que está na base de construção dos 24 Prelúdios.

Porquê o número 10?

Verificamos que a data de nascimento de Frederic Chopin é **1** de Março (03) de **1810**. Podemos constatar que esta, através de um jogo aritmético, reflecte em todos os aspectos o número 10.

Dia **1**

Ano **1810**

---

$$1+1+8=10$$

10

Porquê 24 Prelúdios? Primeiro, porque são utilizadas 24 tonalidades diferentes. Segundo, porque o número 24 se formaliza pela soma dos números que entram na composição da data do nascimento do compositor

1 de 03 do 1810

$$1+03=4$$

$$1+1+8=10 \quad 4+10+10=24$$

10

Em seguida, e através de numerosos exemplos, pretendo mostrar a existência do elemento *mármore bachiano*, manifestado pela utilização do intervalo de décima, em cada construção temática dos prelúdios:



Ex. 4

No prelúdio 1 o intervalo de décima na tonalidade *Dó maior* é formalizado pela sequência de uma quinta perfeita e uma sexta maior ascendentes.



Ex. 5

No prelúdio 2 o intervalo de décima na tonalidade *mi menor* é formalizado pela sobreposição de uma quinta perfeita e uma sexta menor.

Ex. 6

No prelúdio 3 o intervalo de décima na tonalidade *Sol maior* é formalizado pela sequência de uma quinta perfeita, quarta perfeita, segunda maior, segunda maior ascendentes.



Ex. 7

No prelúdio 4 a décima na tonalidade *mi menor* é constituída pela sobreposição de sexta menor e quinta perfeita.



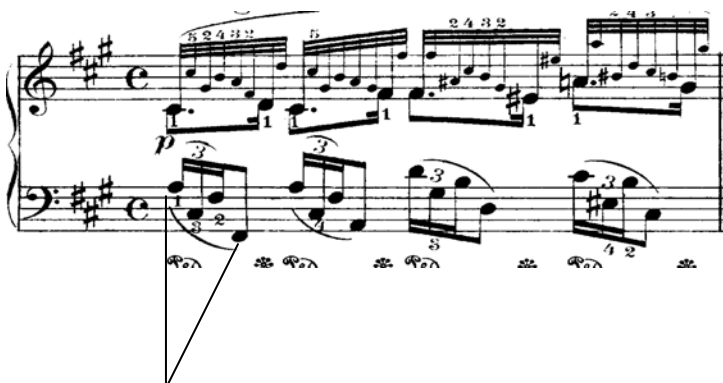
Ex. 8

No prelúdio 5 o intervalo de décima na tonalidade *Lá maior* formaliza-se através de dois gestos concretizados pela manifestação de um movimento ascendente que abrange a sequência de um intervalo de sétima menor e um intervalo de quarta perfeita e um movimento descendente o qual é constituído por uma quinta perfeita.



Ex. 9

No prelúdio 6 o intervalo de décima na tonalidade *si menor* é determinado pela sequência de intervalos de terceira menor, terceira maior, quarta perfeita e terceira menor ascendentes.



Ex. 10

No prelúdio 8 o intervalo de décima é formalizado pela sequência de três movimentos, descendente – ascendente – descendente, os quais implicam um intervalo de sexta menor, quarta perfeita e oitava perfeita, na tonalidade *fa# menor*.



Ex. 11

No prelúdio 10 o intervalo de décima na tonalidade do# menor é formado através da sobreposição de uma quinta perfeita e uma sexta menor.



Ex. 12

No prelúdio 11 o intervalo de décima descendente na tonalidade Fa# maior é formado pela sequência de uma terceira menor, quarta perfeita, quinta perfeita.

### Lento e con grand' espressione.



Ex. 13

No prelúdio 13 o intervalo de décima na tonalidade Fa# maior é construído utilizando-se a sequência de intervalos ascendentes e descendentes tais como: sétima maior, terceira menor, segunda maior, terceira maior.



### Sostenuto.



Ex. 14

No prelúdio 15 o intervalo de décima na tonalidade *Reb maior* é constituído pela sequência de uma quinta perfeita e uma sexta maior ascendentes.

### Presto con fuoco.



Ex. 15

No prelúdio 16 o intervalo de décima na tonalidade *sib menor* formaliza-se através da emissão do intervalo de décima menor.

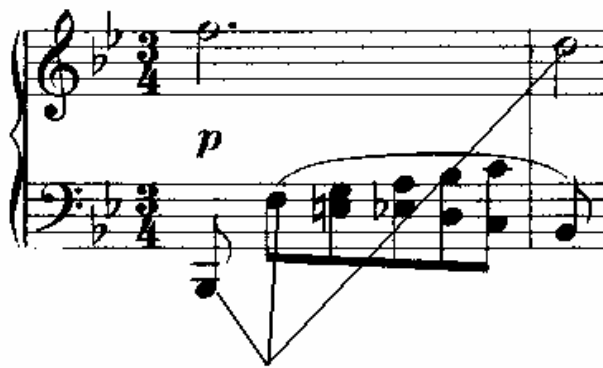
### Vivace.



Ex. 16

No prelúdio 19 o intervalo de décima em *Mib maior* é construído através da execução de um movimento descendente.

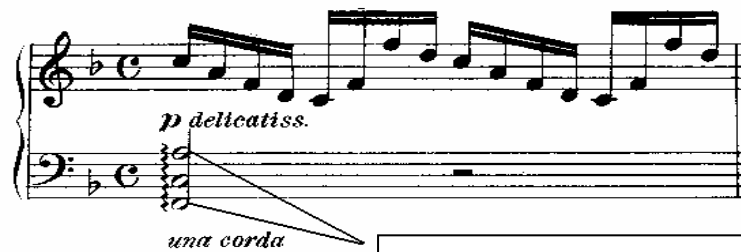
### Cantabile.



Ex. 17

No prelúdio 21 o intervalo de décima em *Sib maior* é formado através da relação entre o estrato superior, o estrato inferior e o médio.

### Moderato.



Ex. 18

No prelúdio 23 o intervalo de décima em *Fa maior* é formado por uma quinta perfeita e uma sexta menor.

### Allegro appassionato.



Ex. 19

No prelúdio 24 o intervalo de décima em *ré menor* formaliza-se através da sequência ascendente de uma quinta perfeita e uma sexta menor.

Este elemento sofre mutações ao nível tanto imagético como sonoro e compositivo sendo, simultaneamente, o elemento componente do mecanismo gerador do universo musical. Como exemplo, podemos mostrar o segundo dos prelúdios, obra em que o elemento *mármore bachiano* surge de uma forma ambígua reflectindo toda a ambiguidade da obra. Coabita com um outro elemento melódico o qual gera uma imagética sonora contrastante, formalizada no intervalo de quinta perfeita (elemento constituinte).

A variação do *mármore bachiano*, neste caso pela utilização de um segundo elemento constituído pela articulação do intervalo de *segunda menor* formado na nota *si 1*, constitui a quebra da continuidade absoluta desse mesmo som criando uma flutuação frequencial tanto ao nível musical como colorístico e timbral.<sup>55</sup> Esta acção, corroborada com a melodia inefável reflexo de uma fracção obscura e sensitiva pertencente ao universo divinatório emergente, contribui para a formalização do simbolismo estético da segunda construção do ciclo. No entanto, sabemos que a ligação imagético – sonoro relativa à primeira criação se revela através da transferência de elementos imagético – sonoros e pela recordação do primeiro prelúdio de Bach do “*Cravo Bem Temperado*”.

A transformação deste elemento<sup>56</sup> é realizada, neste caso, de uma maneira extrema, pretendendo reflectir efervescentes contrastes imagético – sonoros no contexto rítmico que sugere uma *marcha fúnebre*. A exploração e mutação extrema do “*mármore bachiano*” vai transformar o sentido desta segunda criação chopiniana, ou seja, a recordação do primeiro prelúdio do “*Cravo Bem Temperado*”, manifestada pela transferência do elemento *intervalo de décima* para um estado criativo específico. Este, revelado no segundo prelúdio, aumentará decisivamente o valor abstracto e ambíguo do discurso musical. Relativamente ao que foi expresso (neste caso a ideia de mármore), a transformação formal – imagética do objecto imagético – sonoro poderá ser feita apenas através dum processo de tendência extrema, o qual ulteriormente terá como efeito a

---

<sup>55</sup> “*Mármore bachiano*”

<sup>56</sup> “*Mármore bachiano*”

remodelação do objecto. Este processo refere-se à alteração do segundo elemento delimitante<sup>57</sup> e à contracção do primeiro, *décima maior* para *décima menor*.

Subjacente, a melodia indizível existe, a meu ver, simplesmente por uma razão de ligação orgânica com a matéria dura, invisível, constituindo um elemento de codificação imagética duma entidade fluida, a qual surge da sequência natural manifesta entre as componentes do caminho de um cemitério delimitado pelas *cruzes de mármore contempladas*, ou um objecto puramente filosófico – meditativo, uma reflexão ou contemplação sobre o estado criativo alcançado, manifestado por um carácter fúnebre.

O cenário criativo encontra-se neste caso relacionado com a recordação do caminho para um cemitério imaginado pertencente ao universo divinatório do compositor, manifestado pela sugestão invisível do símbolo do *mármore das cruzes contempladas*. O cruzamento melódico que sugere o elemento *cruz* encontra-se na associação auditiva manifestada pela intersecção entre dois gestos micro – macro melódicos formalizados através da relação de dois planos contrastantes: a alteração da nota *si l* (o segundo valor delimitante) – a articulação do intervalo de *décima menor* (o primeiro elemento delimitante), manifestos na primeira figuração melódica, rítmica e harmónica do prelúdio.

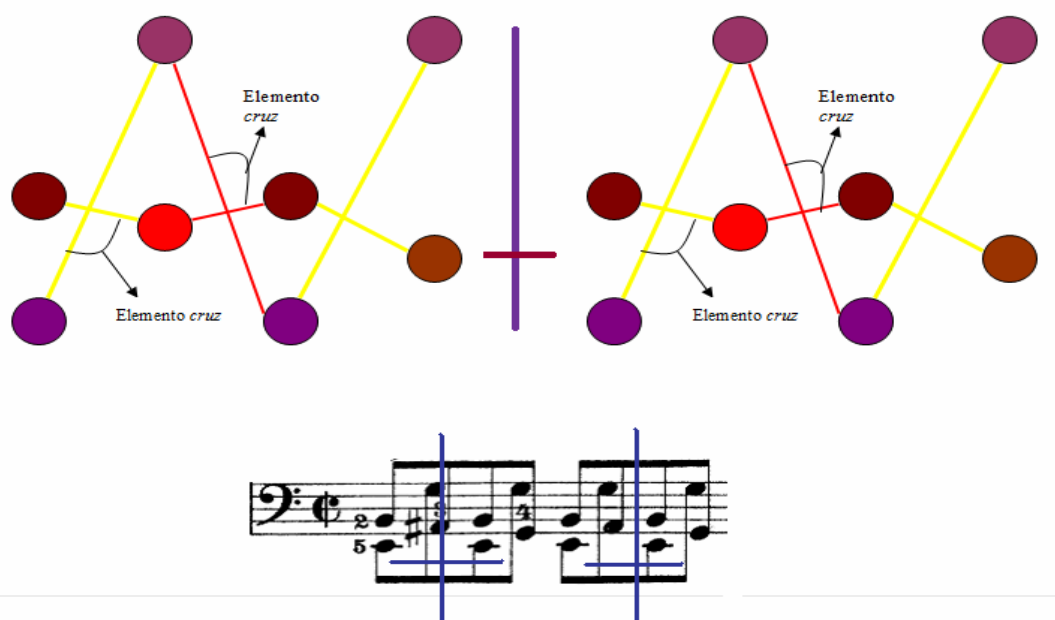


Fig. 8

A representação do elemento *cruz*.

<sup>57</sup> A quinta perfeita ou nota *si l*

O oxímoro *mármore fluido* sugerido neste prelúdio formaliza-se através da colagem de dois elementos, os quais pertencem ao universo visível e ao universo invisível da obra. O primeiro, ou a existência invisível do *mármore das cruzes contempladas*, encontrado na composição da ambiência poética geral, a qual se manifesta por um ritmo que sugere o carácter de uma marcha fúnebre (na mão esquerda), é relacionado com a melodia visível e indizível (na mão direita), a qual deriva tanto da reverberação (ou ligação) subliminar transmitida pelo primeiro prelúdio<sup>58</sup>, como do carácter obsessivo gerado pelo ritmo constante e *pesante* dos passos, os quais contribuem para a formalização da reminiscência do *caminho para um cemitério imaginado*.

Simultaneamente os contornos de carácter espontâneo e inesperado, pertencendo à melodia indizível – visível, condicionam a transformação formal e imagética dos *mármore das cruzes contempladas*. Neste sentido, a interacção entre estes elementos dicotómicos (o *mármore das cruzes contempladas* e a *melodia indizível*) pertencentes tanto ao invisível e ao visível, como à matéria bruta e à matéria fluida, surgem simultaneamente contemplativos e dinâmicos. Estes factores surgem, e contribuem para uma imagética semelhante à encontrada na primeira das duas. Nesta perspectiva, o estado de visibilidade ou concretização do sonoro, conferido por uma melodia bem definida e que surge da recordação duma entidade inconcreta, fluida, a qual se revelou ser a ideia subliminar de ligação orgânica, determinará a necessidade de variação imagético – afectiva dos elementos manifestos, ou seja: os contrastes, consistente – fluido, frio – quente, ou em última análise, estável – instável. Todos estes oxímoros se manifestam tanto no primeiro como no segundo prelúdios e, ulteriormente, em outros. Todavia, e atendendo a que nos referimos a obras diversas hierárquica e estruturalmente, estes manifestam-se de forma diversa. A alteração estrutural dos mesmos elementos, os quais entram na construção dos objectos imagético – sonoros pertencendo às constelações do *universo divinatório* chopiniano, criará um espectro diversificado de cores e significados imagético – sonoros, semelhante a um vitral.

---

<sup>58</sup> O princípio da melodia encontrada no segundo prelúdio começa com a mesma nota que acaba o primeiro, a qual é a nota *mi*3.

Se considerámos que a partitura representa o objecto imagético – sonoro que separa e define parcialmente dois universos, o primeiro pertencendo ao compositor e o segundo pertencendo ao intérprete, então a luz (como símbolo da sabedoria) inerente à fruição e contemplação dos universos criativos, encontra diversos objectos imagético – sonoros dando vida às cores (e significados imagético – sonoros do som). Ultrapassando a barreira temporal entre os dois universos, tão afastados e concomitantemente tão próximos, quase sobrepostos, esta designa um percurso reflectido e modificado pela diferente colocação dos objectos encontrados no espaço do universo divinatório. Ao seguir o percurso da luz, e as reflexões que as constelações de diferentes características emanam através dos seus objectos componentes<sup>59</sup>, e da sua combinatória, podemos tentar observar quais os pontos mais reflectores, no sentido imagético, e mais projectantes, no sentido sonoro, pertencendo ao universo divinatório, relacionando-o com vários tipos de produção de objectos sonoros e imagéticos manifestos na utilização de diferentes ataques físicos e pulsações mentais.

Neste sentido, o primeiro prelúdio concretiza situações de reflexão que variam entre um reflectir ponderado e uma abundante manifestação de cores e significados imagético – sonoros. A ideia de *fogo chopiniano*, que surge através do *mármore bachiano* determina uma série de trajectos incandescentes, os quais são descodificados visivelmente pela indicação *Agitado* e *Stretto* (pulsação mental acelerada) e invisivelmente, pelo uso dos significados dicotómicos manifestados pelos oximoros. Simultaneamente, o processo que torna o elemento mármore transparente (fenómeno manifestado no segundo prelúdio), através da indução da ideia *ligação orgânica* e da manifestação invisível do *mármore das cruzeiras contempladas*, contribui para a formalização de reflexos menos projectados para o universo externo, os quais surgem de elementos de carácter imaterial, invisível. Neste sentido, a criação dos objectos sonoro – imagéticos implica processos de emissão sonora específicos, os quais são definidos por ataques determinados pela especificidade emanada por ideias de carácter *fúnebre*. A mistura entre a emissão sonora numa dinâmica *piano*, conjugada com um ritmo constante (pretende sugerir os passos de marcha), harmonias ambíguas e uma cantilena monocórdica, é condicionada, do ponto de vista do controlo imagético – sonoro, pela aplicação efectiva das ideias: carácter *fúnebre* (*caminho para um cemitério imaginado*) ou visualização sonora do ritmo dos passos do *caminhante para um cemitério*

---

<sup>59</sup> “Mármore”, “fogo”, “cruzes”, “fluido”, “cores” etc.

*imaginado*). A sugestão subliminar da ideia de *mármore das cruzes contempladas* através da melodia inenarrável que surge simultaneamente através da transferência de carácter subliminar manifestada entre os primeiros dois prelúdios e, enquanto elemento fluido de ligação orgânica entre um estado de espírito alcançado e a inserção de elementos de natureza mais bruta e consistente (contrária a natureza fluida de outros), surge evidenciada de uma forma subliminada. O carácter *contemplativo* evidenciado pela melodia de natureza estática, conseguida pela colocação distante dos sons componentes, conjugada com o andamento lento sugerido no preâmbulo da peça, implica um real esforço por parte do intérprete no sentido de relacionar e antecipar perpetuamente o próximo contorno melódico, numa tentativa de controlo de todos os recursos ideático – técnicos. Relevamos ainda a utilização desta melodia enquanto elemento transitório, de ligação orgânica, entre um estado de espírito contemplativo (andamento constante conferido pela sugestão invisível dos pés pertencentes ao caminhante que realiza o cortejo fúnebre) e elementos de estrutura de uma natureza diversa.

Nesta perspectiva analítica, a ligação manifesta entre o primeiro prelúdio e o segundo consolida e evidencia uma ideia previamente afirmada, a ideia de *espiral*. Os movimentos descendentes ou regressivos, manifestados entre a tonalidade Dó maior e lá menor, entre a transformação do carácter *Agitato* (mais energia) para um carácter *fúnebre* (menos energia, sensação de fim energético) e, finalmente, a mutação dos elementos chave constituintes (no sentido de contracção e investigação intrínseca destes mesmos) serão redireccionados subitamente (sem preparação) para movimentos breves ascendentes. O prelúdio número 3, escrito na tonalidade Sol maior pode ser interpretado como codificador de carácter optimista, expansivo, energético. Neste sentido, a subida brusca da energia imagético – sonora relança movimentos ascendentes, os quais contribuem para a formalização e cristalização do esquema *espiral*.

Retomando uma ideia precedente, o segundo prelúdio – *recordação do caminho para um cemitério imaginado* –, contem ideias reflectidas pela investigação do mundo imagético de natureza tanto mais consistentes como mais fluídicas, as quais se manifestam através do elemento *mármore das cruzes contempladas* e do elemento de ligação orgânica *melodia indizível*, pertencendo ao universo divinatório. Neste sentido, a imagética reflectida por objectos ora identificáveis ora não identificáveis, ora visíveis ora invisíveis, exterioriza-se assim: a imagética reflectida pelo *mármore bachiano 2*

(ex. 20) encontra-se em contraste afectivo – temporal e imagético – sonoro com o primeiro *mármore bachiano*, o qual reflecte um carácter estável, afirmativo, criando-se assim, e a um outro nível, um novo *oximoro*, o qual se manifesta entre estas duas existências criativas que emanam características visíveis e invisíveis reflectidas pelos símbolos estéticos incorporados revelados.<sup>60</sup>

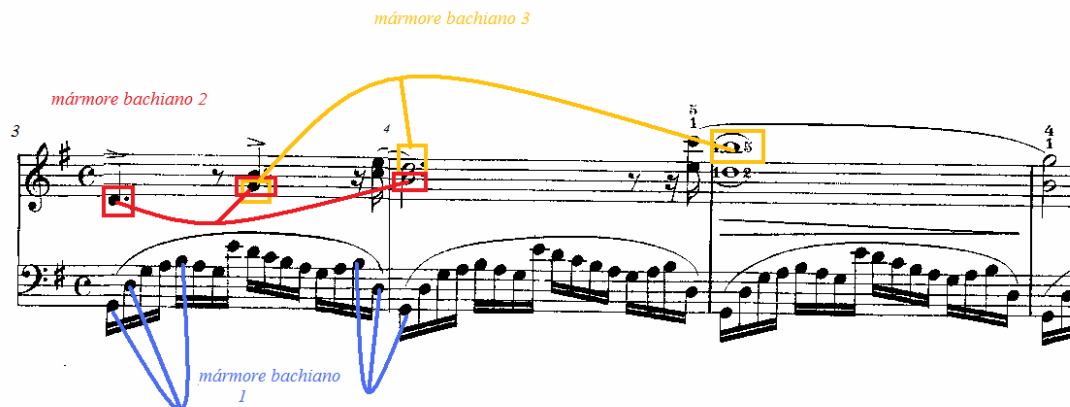
A ligação orgânica entre as fases compositivas é detectável tanto ao nível ideológico como imagético. Chopin relaciona cada etapa criativa com uma tonalidade e uma imagética a ela subjacente e que deriva nela e em cada um dos prelúdios. Os contrastes existentes entre os prelúdios contribuem para a formalização do *oximoro relativo* e para a identificação de algumas transferências imagéticas subliminares as quais são codificadas tanto pelas tonalidades relativas como pela continuação da mensagem de carácter melódico ou, pelas mudanças breves de carácter. A ligação imagético – sonora entre o primeiro e o segundo prelúdio manifesta-se ainda ao nível do contraste entre o pictórico e o dinâmico.

O terceiro prelúdio apresenta uma forma dispersa do elemento *mármore bachiano*, o qual se constrói pela inserção de sons complementares ao objecto sonoro formado pela décima maior. A sequência predefinida destes elementos (pontos sonoros) determina consequentemente a formalização da mudança imagético – sonora do objecto antes nomeado. A representação fragmentada deste elemento pela sequência de pontos sonoros predeterminados e predefinidos no espaço do universo global da obra -*Os 24 Prelúdios*- contribui também para a formação da variedade imagético – sonora. Neste sentido, a sequência e a diferente colocação de vários *mármore bachianos* em certas tonalidades e harmonias, determina a criação de um objecto sonoro – imagético que se constrói à base dos mesmos elementos predefinidos, os quais asseveram propriedades formalizadas segundo o mesmo esquema analógico.

---

<sup>60</sup> Denominarei este oximoro de relativo.





Ex. 20

Frederic Chopin – Prelúdio nº3 compassos 3 a 6.

A melodia existente codifica de uma forma diferente este elemento. O processo de composição do *mármore bachiano* através da melodia presente no estrato superior evidencia um percurso melódico em etapas e por respirações. A primeira etapa abrange os compassos 3 e 4, acabando com uma respiração, a qual foi codificada pelas pausas de colcheia e semicolcheia presentes. Os sons mais importantes, os mesmos que compõem a estrutura *mármore*, são o Ré3 e o Si3.

A segunda começa em anacruza para o compasso 5 e acaba com a pausa de mínima do compasso 6. Esta fase afirma o último elemento, o qual é constituído pela nota Sol. Os compassos 8 e 10 mostram o elemento decorrente do uso do intervalo de décima. Esta aparência tão afirmada constitui, em última análise, o resultado concreto e sintetizado da transformação do elemento *mármore*, formalizado por um percurso sonoro – imagético fragmentado.



confere uma premissa segura no caso da criação harmónico – orquestral. Parece-me que a insistência na aparição dos diversos elementos imagético – sonoros no contexto motivico de cada tema dos respectivos prelúdios manifesta a concretização do *mármore bachiano* provindo dum alto grau de controlo de uma prática improvisadora.<sup>61</sup> Se pensarmos que Chopin ao compor os *24 Prelúdios* teve um pensamento imbuído por trajectos relacionados com a improvisação, então a cristalização musical da obra vai sofrer um processo de performance com as seguintes características: concretização musical das ideias, afectos e objectos imagético – sonoros. Partimos do princípio que o compositor colocou e codificou as suas intenções imagético – musicais e ideológicas de uma maneira espontânea. Neste sentido, e derivando desta situação, o intérprete procura estes objectos. O jogo implícito manifesta várias regras estabelecidas pelo compositor. A transferência imagético – ideológica presente na criação destas obras, surge de uma forma espontânea e subentendida, mas ao mesmo tempo visível, criando um texto que reflecte objectos imagético – musicais que serão transformados de um estado não estético para um estado estético através da sua inserção na obra de arte ou, através da performance musical.

O intérprete identifica estes objectos, através do processo de desconstrução da obra. Ulteriormente cria o seu discurso imagético – musical, utilizando recursos do seu universo imaginado, reproduzindo a sequência de objectos imagético – musicais os quais, em última instância, podem pertencer tanto ao domínio fluido como consistente, bruto. As diferentes características destes objectos imagético – musicais surgem da especificidade atribuída através do uso de certos elementos e agregados harmónico, melódico e rítmicos. Relativamente ao uso de agregados harmónicos, o compositor implementa um sistema visível de representação imagético – musical. Este revele-se ser a construção de objectos imagético – musicais mais ou menos densos. A densidade crescente ou decrescente, criada através de sequências de ataques diversos, constrói um discurso ora mais transparente, ora mais opaco. A ligação e a distinção entre o fluido e o consistente encontram-se na sobreposição e relação de objectos com características imagético – musicais contrastantes. Assim podemos referir como exemplo o prelúdio número dois onde a sobreposição da *melodia indizível* com as *cruzes contempladas*

---

<sup>61</sup> Neste sentido, do ponto de vista do improvisador, a existência da nota base, da terceira e da quinta, surge inevitável no contexto de criação musical.

determina um estado, do ponto de vista energético – pictural, intermédio. A ligação orgânica encontrada manifesta-se ao nível dos contrastes imagético – musicais – ideológicos: contemplação [sobre as cruzes de mármore (bruto)] enquanto estado de produção de objectos fluidos (melodia inenarrável).

No que toca a construção bivalente encontrada no terceiro prelúdio (a criação do mesmo objecto imagético – sonoro através de dois caminhos sobrepostos), Chopin manipula duas realidades semelhantes. Neste sentido, a criação de objectos imagético – musicais vai ser reflectida através da concretização de dois planos sonoros. O primeiro, o estrato inferior, apresenta o objecto *mármore bachiano* num contínuo desenvolvimento dinâmico – harmónico. No estrato superior a aparição fragmentada deste elemento determina uma outra sua percepção. A sobreposição de duas percepções do mesmo objecto cria movimentos circulares, em tangencia ambivalente. Isto é, a meu ver, a interacção de dois objectos semelhantes, os quais se encontram num perpétuo movimento circular. Relativamente ao movimento, a sua direcionalidade surge através da formalização de contornos sobrepostos pertencentes aos objectos em análise. Verificamos que, e em última análise, o discurso imagético – musical acaba por sobrepor duas existências criativas idênticas.



Ex. 22

F. Chopin – Prelúdio nº 3 compassos 28 e 29

A textura presente nos compassos 28 a 33 exprime uma situação marcada por movimentos e contornos melódicos que exprimem o mesmo carácter. Os gestos de carácter circular, os quais se manifestam no estrato inferior, ao longo da peça, serão transferidos para um plano paralelo (compasso 28). A execução de gestos similares em ambos os planos utilizando uma articulação numa dinâmica *p*, ou seja, a dupla concretização do objecto imagético – sonoro *mármore bachiano* através do uso e da

sobreposição perfeita de dois estratos imagético – sonoros com características semelhantes, surge através dum pensamento de diluição fluídica ou de simplificação ideológica. A ambiência fluídica do estrato inferior substitui a ambiência manifesta no estrato superior. Esta modificação de ordem imagético – musical terá como consequência a criação da perspectiva *ligação orgânica*, a mesma que prevaleceu no primeiro e segundo prelúdios. No entanto, o estado de visibilidade crescente encontrada no terceiro prelúdio conduz-me a afirmar a seguinte conclusão: as transformações ideológicas e imagético – musicais do mesmo elemento, o qual foi decodificado como sendo *mármore bachiano* através do processo ou da perspectiva ambiental *ligação orgânica* e da sua perpétua percepção de carácter caleidoscópico, são determinadas pela combinação variada e agradável de elementos pertencendo ao domínio fluídico e elementos pertencendo ao domínio consistente.

O domínio fluidico é representado imagéticamente e musicalmente por construções que possuem as seguintes características:

- Cadeias de durações curtas (semicolcheias) em movimentos cujos contornos melódicos determinam mudanças breves de direcção;



Ex. 23

F. Chopin – Prelúdio nº 1 compasso nº 1.

- O movimento caracterizado pela mudança súbita de direcção gera ressonâncias bem definidas as quais derivam da estrutura de carácter circular.



Ex. 24

F. Chopin – Prelúdio nº 2  
compasso nº 5 a 6, plano superior.

- Estas melodias surgem de ideias associadas ao contemplativo, meditativo.

- Repetição do mesmo padrão melódico, rítmico e/ou harmónico num andamento rápido, o qual se caracteriza por durações curtas, em dinâmicas variando entre o *piano* – o *forte*;

### Vivace.



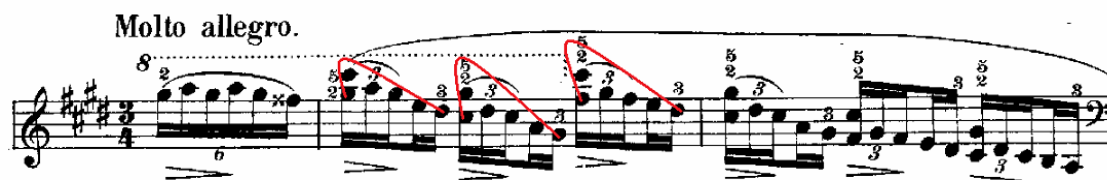
Ex. 25

F. Chopin – Prelúdio nº 3 compassos nº 1 a 3, plano inferior.



Ex. 26

F. Chopin – Prelúdio nº 8 compasso nº 1.



Ex. 27

F. Chopin – Prelúdio nº 10 compassos 1 e 2.

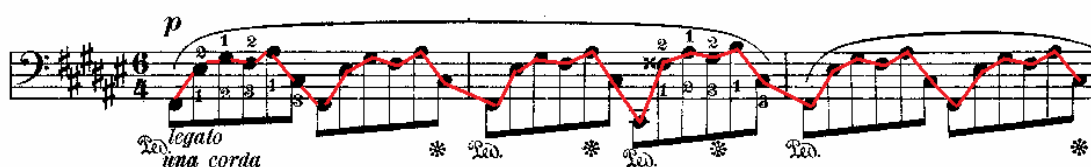
- Movimentos repetitivos de carácter expansivo ou contendo contornos que sugerem a ideia de circularidade ou de ondulação;

**Vivace.**



Ex. 28

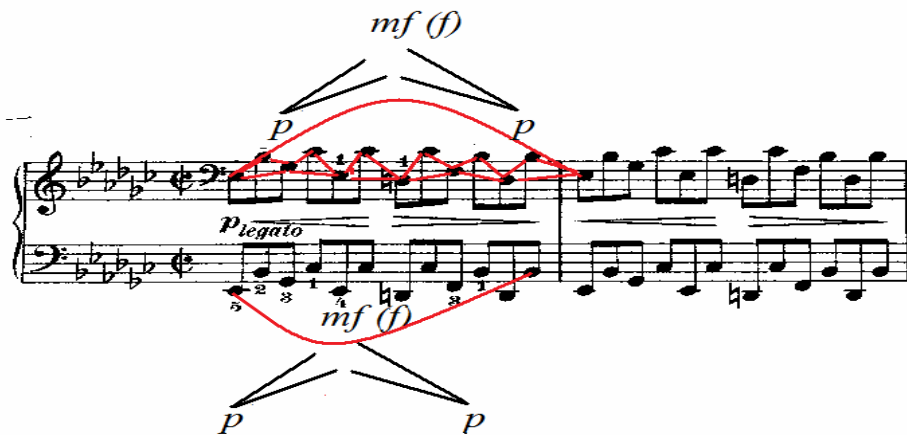
F. Chopin – Prelúdio nº 11 compassos 1 e 2; estrato superior.



Ex. 29

F. Chopin – Prelúdio nº 13 compassos 1 a 3 estrato inferior.

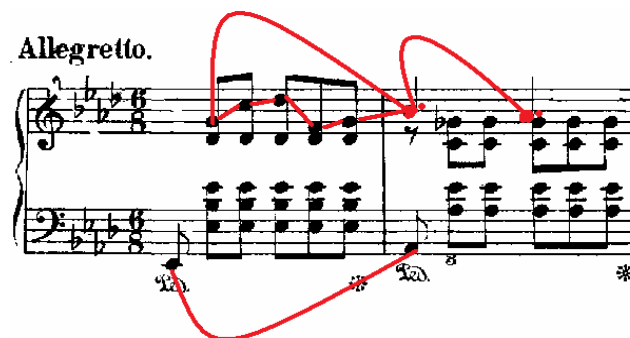
- Amplificação e redução sonora partindo do mesmo ponto de origem dinâmica (dinâmicas evolutivas);



Ex. 30

F. Chopin – Prelúdio nº 14 compassos 1 e 2.

- Repetição da mesma estrutura melódica, a qual é sustentada por acompanhamento repetitivo e estabilização e estratificação de um discurso constante formalizado ritmicamente pelo valor de colcheia que determina a revitalização constante de um único som ou harmonia. A sua duração será assim, bastante mais longa.



Ex. 31

F. Chopin – Prelúdio nº 17 compassos 1 e 2.



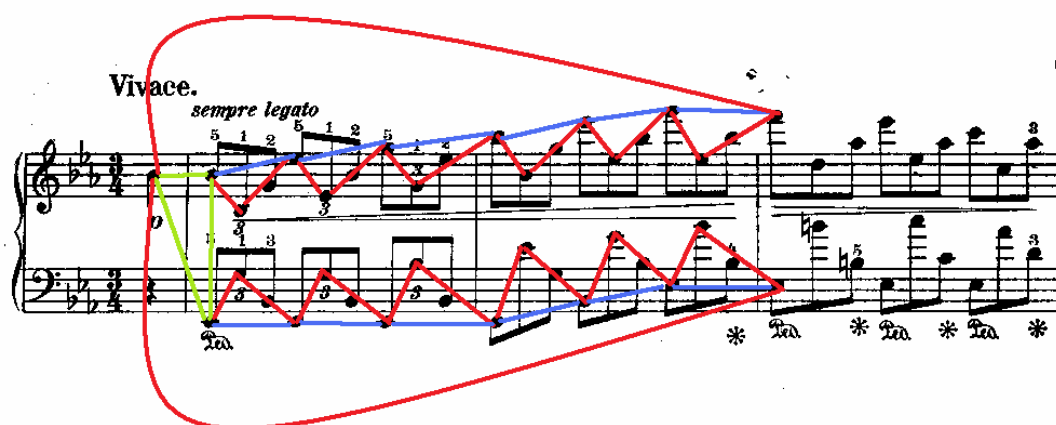
**Molto allegro.**



Ex. 32

F. Chopin – Prelúdio nº 18 compassos 1 e 2.

- Sequência de construções que se formalizam com base em intervalos complexos;



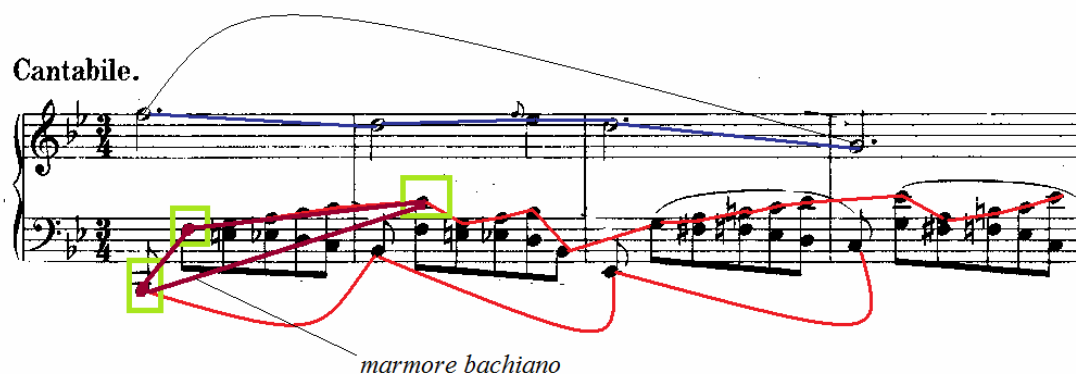
Ex. 33

F. Chopin – Prelúdio nº 19 compassos 1 a 3.

Como se pode ver existem dois percursos melódicos formalizados em cada estrato compositivo. A sensação de fluído é atribuída pela repetição do mesmo elemento constituinte (o qual se revela ser um elemento *mármore bachiano* em ambos os estratos). Este sofre diversas transformações a nível compositivo. O expandir dinâmico contribui para a formalização dum gesto imagético – sonoro que sugere um arco. A velocidade de execução dos seus constituintes e a diferente distribuição dos componentes do objecto contribui, paralelamente, para a transformação imagético – ideológica do elemento. Este

foi encontrado num estado bruto determinando todavia um discurso de carácter bastante fluido.

O exemplo 35 propõe uma melodia *cantabile* de carácter quase monocórdico sobreposta a um discurso harmónico – melódico formalizado por sequências de colcheias. O desenho melódico encontrado na mão esquerda formaliza-se num conjunto de características específicas. A densidade do seu carácter fluídico pode variar, dependendo do registro, dinâmica e das estruturas musicais que entram na sua construção. Assim encontramos um estado mais denso do discurso melódico, conferido pela utilização de intervalos harmónicos e melódicos diversos no registro grave. As ressonâncias emitidas conferem um alto grau de densidade. No entanto, a utilização do pedal com máxima precaução, pode determinar uma correcta percepção do objecto imagético – musical final. Assim, hierarquicamente, a melodia indizível do estrato superior suporta um acompanhamento claramente mais consistente. A grande diferença de âmbito e de registros (de *sib* 0 até *fá* 4) contribui para a emissão de círculos sonoros de ressonâncias completas.

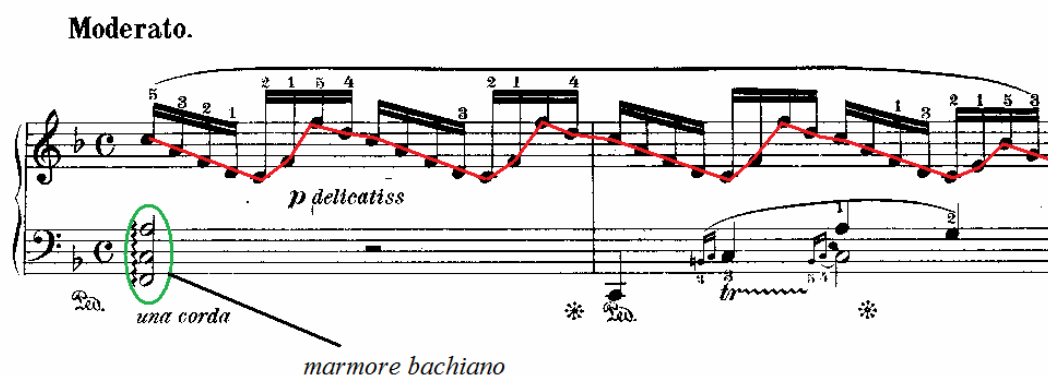


Ex. 34

F. Chopin – Prelúdio nº 19 compassos 1 a 4.

No exemplo seguinte Chopin inverteu os papéis. A sensação de imponderabilidade do fluido é atribuída pela construção de um ritmo em semicolcheias pertencendo ao registro superior (registros 3 e 4), enquanto o elemento produtor de ressonâncias se manifesta pela presença do *mármore bachiano* no estrato inferior. A afirmação directa do elemento *mármore* surge em contraste com uma construção precedente (o prelúdio 22) e com a construção seguinte (o prelúdio 24). Uma

interpretação deste fenómeno podia ser: a aparição do elemento bachiano numa maneira tão visível no registro grave, dobrado por uma série de contornos melódicos, os quais surgem harmonicamente da mesma tensão, derivando da ideia de circularidade das coisas. A maneira caleidoscópica como o elemento *mármore bachiano* foi tratado durante a construção de toda a obra reflecte o interesse e a necessidade de um aperfeiçoamento constante. Na busca dum novo senso comum, Chopin reformula constantemente as suas ideias utilizando processos e elementos já existentes.<sup>62</sup> Chopin elabora, por um lado, uma revisão e actualização da sua forma de ver os elementos compositivos da época barroca e romântica oferecendo, por outro, uma visão inovadora caracterizada por uma permanente e salutar efervescência intelectual.



Ex. 35

F. Chopin – Prelúdio nº 23 compassos 1 e 2.

Em contraste com o domínio fluídico surge o domínio consistente. Chopin não recorre com tanta insistência aos elementos pertencendo a este estrato (mais bruto e consistente), porque as ideias nele implícitas não constituem uma constante no seu universo criativo. A utilização constante destes elementos determina, consequentemente, um discurso menos interessante, até agressivo. Os casos mais evidentes<sup>63</sup> mostram um

<sup>62</sup> De facto, Chopin retoma mais adiante estas ideias, “com olhos mais abertos” e ver-se-á que afinal a necessidade de criar novos objectos sonoros para satisfazer as suas próprias necessidades implica um outro tipo de relação entre ele e o seu objecto sonoro, uma relação de continuidade em que o objecto é visto como uma sua continuação, uma projecção material e imaterial do pensamento. O facto de termos encontrado indícios da exploração inquieta do mundo fluido determina uma série de conclusões, que surgirão depois do tudo ser revelado.

<sup>63</sup> Prelúdios 12, 20 e 22

alto grau de violência, violência essa que pode abranger até a fúria, a ansiedade ou o desespero. Estes sentimentos menos positivos, característicos aos músicos e artistas românticos, derivam de relações dicotómicas e associações inéditas contrastantes. O *fogo* no seu estado bruto é concebido através de esboços de situações e gestos contrastantes. Isto é, a utilização de sequências de acordes em dinâmicas de *mf*, *f*, *ff* determina projecções e sonoridades de uma velocidade superior. As sonoridades, mais intensas, criam dentro da construção global da obra cores e significados diversos de grande efeito. De facto, os prelúdios anteriormente mencionados, assim como o prelúdio 16, constituem, de forma concomitante, a fatia mais difícil no conjunto do universo criativo dos *24 Prelúdios*.

Não é uma coincidência esta associação entre o domínio consistente e os problemas técnicos que este implica. Isto pode determinar uma interpretação filosófica. De facto, o afastamento da sua natureza primária, a qual mostrou relacionar-se com as ideias fluidas, poéticas e espontâneas a ela inerentes determina diversos problemas. Estes manifestar-se-ão ao nível de execução da obra. No entanto, para os que dominam este mundo mais consistente, o qual se pode encontrar mais facilmente e explicitamente nas obras de Liszt, estes prelúdios tornam-se uma reflexão sobre a associação inédita entre os domínios fluído e consistente. Ao nível compositivo a mistura entre estes elementos determina uma considerável variedade de ideias e de coloridos musicais.

Por outro lado, enfatizando os elementos pertencentes ao domínio consistente, pela atribuição de valores dinâmicos superiores e pela colocação da melodia no registro grave do piano, determina-me pensar se na realidade esta parte escondida da alma chopiniana -a fúria, a revolta, a ansiedade- funciona como uma compensação. A fracção mais escura do universo criativo chopiniano surge, obedecendo às leis do *universo divinatório*, como um contrapeso a tudo o que foi poético, calmo e reflexivo. Acerca deste facto e sobre a *linguagem das tensões*, a utilização sequencial das construções harmónicas determina, dentro do universo dos 24 prelúdios, pontos mais focalizados. Neste sentido, os pontos mais insinuantes são os prelúdios 9, 12, 16, 20, 23 e 24. A projecção sonora encontra um maior desenvolvimento no sentido de revelar um universo contorcido e contrastante. Deste ponto de vista, a associação de cores escuras (determinadas pela utilização de acordes e oitavas no registro grave) as quais reflectem uma maior projecção (atribuída pela utilização de ataques fortes sobre o objecto

vibrante) determina um afastamento da regra. No universo pictórico as cores claras reflectem mais e absorvem menos luminosidade que as cores escuras. No entanto, a dinâmica variada pode criar espectros de luzes variados, criando-se, assim, uma variedade excessiva e difícil de identificar. A liberdade dinâmica corroborada com a liberdade timbral e rítmica determina, assim, como se pode identificar nos prelúdios anteriormente mencionados, significados escuros, com grande projecção. A tensão e energia emanada por estas construções são de forma excêntrica<sup>64</sup>, mesmo que a sequência de acordes pontuados, ou acentuados de tensão concêntrica se manifesta ao nível global.



Ex. 36

F. Chopin – Prelúdio 20 compassos 1 a 4; no compasso 1 a tensão concêntrica é igual à tensão concêntrica

Neste exemplo, a sequência de acordes pontuados numa dinâmica de *ff* determina um desenvolvimento melódico e harmónico que emana uma tensão excêntrica. Neste sentido a sequência de células de carácter excêntrico associadas a sequências de células de carácter concêntrico (numa dinâmica de *pp*) cria contrastes imagéticos musicais inéditos.

<sup>64</sup> Ao contrário do ponto sonoro ou construções convexas, os quais manifestam tensão concêntrica, a utilização de linhas melódicas, de um plano geral de composição e de projecções sonoras determinam tensões excêntricas.



Ex. 37

F. Chopin – Prelúdio 20 compassos 9 a 13; a linha em crescendo determina tensão excêntrica.

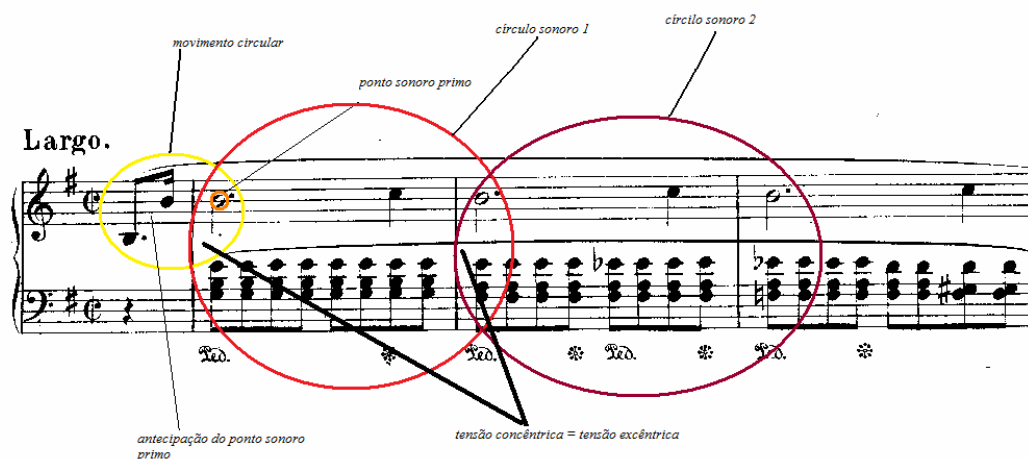
## Tensão Imagético – Musical versus Espiral

No seu quarto prelúdio, Chopin utiliza quase o mesmo esquema do segundo: uma melodia simples e um acompanhamento de acordes. O jogo simples implícito manifesta contudo regras complexas. A tensão, neste caso concêntrica<sup>65</sup>, deve-se ao acompanhamento implacável de acordes descendentes. É igualmente verdadeiro o facto de que a dificuldade desta peça, aparentemente simples, se encontra na sobreposição de dois elementos contrastantes e no controlo duma linha melódica longa constituída por pontos sonoros bem espaçados. A tensão imagético-sonora manifesta surge através do uso duma melodia inenarrável, tensa, tendo o acompanhamento, sempre a mesma estrutura. É ainda mais difícil não perturbar esta melodia pelo acompanhamento. A tensão acumulada brota no *stretto* presente nos compassos 16 e 17.

A linha melódica formaliza-se através de pontos sonoros bem distanciados. Neste contexto, a tensão excêntrica é igual a tensão concêntrica sendo que as duas se anulam mutuamente. O intérprete recorre aos seus recursos mais profundos para sustentar a ideia de frase, relacionando pontos sonoros com diversas características temporais e dinâmicas. Neste sentido, os diferentes valores temporais determinam a variedade espacial – ideática, enquanto diferentes valores dinâmicos determinam a

<sup>65</sup> A tensão concêntrica encontra-se nos pontos sonoros ou acordes pontuados, acentuados. Tensão excêntrica encontra-se e deriva de construções melódicas, planos harmónicos e construções de grande amplitude.

variedade colorístico – pictural. A variação dos pontos sonoros, ou os círculos imagético – sonoros, representa a “síntese das oposições máximas na medida em que associa forças concêntricas a forças excêntricas, mantendo-as em equilíbrio.”<sup>66</sup> Ao mesmo tempo, as inúmeras variações dos círculos imagético – sonoros condensam forças que dão valor expressivo ao objecto final. A quintessência dum círculo imagético – sonoro situa-se na identificação do ponto sonoro, o qual constituiu a origem da variação. No caso do quarto prelúdio o ponto sonoro tende a ter o mesmo valor do círculo imagético – sonoro pela repetição dele mesmo durante muito tempo, assim como pelo facto de estar situado na intersecção dos círculos imagético – sonoros. A anacruza para o compasso 1 exprime a afirmação do primeiro ponto sonoro do compasso 1 através dum movimento circular conferido pela antecipação da nota *si* 3.



Ex. 38

F. Chopin – Prelúdio nº 4 compassos 1 a 3; o ponto sonoro e o círculo sonoro

A intersecção de círculos sonoros constitui o momento onde a tensão concêntrica se iguala a tensão excêntrica. O momento de equilíbrio dá origem a um novo círculo imagético – sonoro, o qual manifesta características diferentes, atribuídas pela constante modificação harmónica do acompanhamento e pela modificação melódica.

A tensão concêntrica (própria ao ponto sonoro) difere. Depende do contexto harmónico – temporal onde está a ser exercitada. O primeiro ponto sonoro encontra-se

<sup>66</sup> Becks-Malorny, Ulrike (1995) *Kandinsky*. Verlag: GmbH (pp. 157)

num contexto anacruzico – consonante.<sup>67</sup> O segundo ponto sonoro encontra-se num contexto anacruzico – dissonante<sup>68</sup>. No entanto, o gesto anacruzico é diferente. O primeiro ponto sonoro do compasso 1 entra na construção do objecto imagético – sonoro *mármore bachiano*.



Ex. 39

F. Chopin – Prelúdio nº 4; *mármore bachiano*

Este vai sofrer modificações durante a construção musical da peça. No entanto, reaparece no compasso 13, mais dinâmico e afirmado.

O círculo sonoro surge de maneiras diferentes, obedecendo às mesmas regras do ponto sonoro. No entanto, a sua complexidade imagético – sonora varia em função do contexto consonante – dissonante ou das resoluções harmónico – melódicas e as mudanças ínfimas no plano dinâmico – temporal, as quais se encontram facilitadas pelo trabalho compositivo imposto aos pontos sonoros. As mudanças de pulsação surgem através dum processo de *feed – back* implementado na execução da obra. Este processo é causado tanto pela descodificação imagético – sonora como pela reflexão do objecto afirmado, sendo feito duma maneira inconsciente. De facto, a forma dos círculos imagético – sonoros resultantes não é determinada duma maneira consciente. Reformula-se em função de vários factores relacionados com a percepção e a criação musical. Os mecanismos cerebrais que determinam a variação imagético – musical funcionam numa contínua interacção com o objecto imagético – musical que está a ser criado. Os parâmetros de ordem acústicos determinam também uma série de modificações relativamente à utilização do pedal e de vários ataques. De facto, a

<sup>67</sup> A nota *si* 3 corresponde à quinta do acorde *mi* menor.

<sup>68</sup> A nota *si* 3, pertencendo ao segundo compasso, pertence ao acorde dissonante correspondente ao primeiro tempo.



influência permanente do meio ambiente exercitada sobre o aparelho auditivo contribui decisivamente para a modificação e reformulação do discurso e do objecto musical. As decisões tomadas pelo intérprete são de facto ajustes para a recriação do equilíbrio e do bom senso.

No caso do prelúdio número 4, a sensação regenerativa, de recomeço dum novo círculo imagético – musical a partir do anterior, reflecte a situação de transferência e de continuação ideológica. Esta sofre transformações reformulando-se na procura dum novo senso comum, o qual tende a afirmar-se num novo existir, um existir autónomo.

Na figura seguinte podemos observar o desenvolvimento dos círculos imagético – sonoros no percorrer do princípio desta criação.

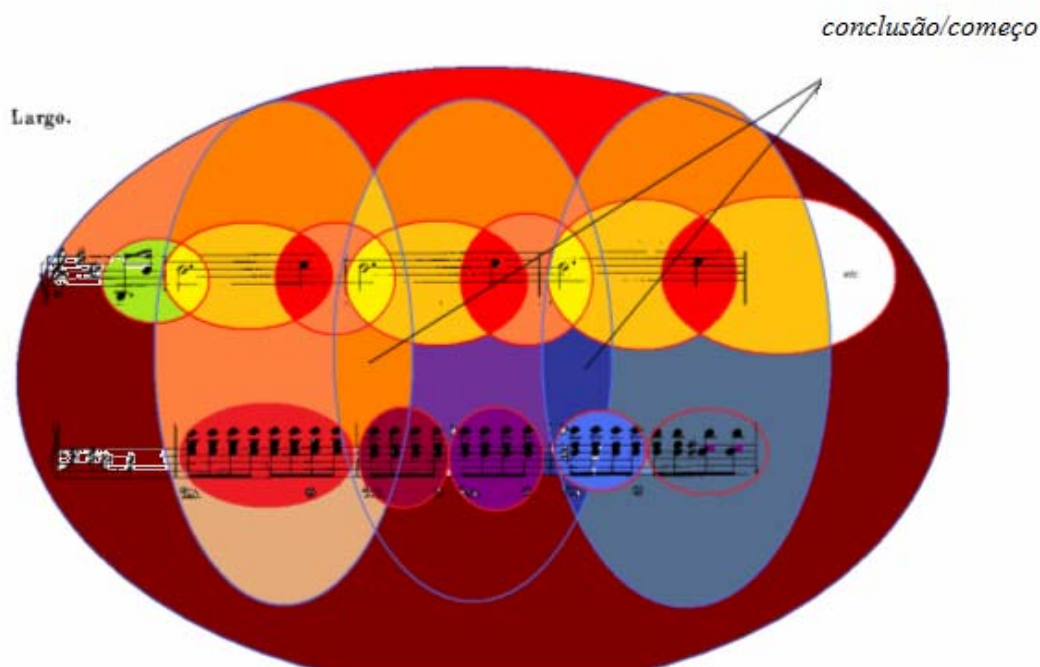


Fig. 9

F. Chopin – Prelúdio nº 4 compassos 1 a 3; círculos sonoros e a espiral infinito

Há três tipos de círculos sonoros. Os círculos horizontais, os verticais e um círculo sonoro que abrange todos os outros. As cores diferem consoante a tensão se revela concêntrica ou excêntrica e se desenvolve ao longo da organização melódico – harmónica da obra. Escolhi a cor amarela pela nota *si* 3 para sugerir o calor e a paixão chopiniana. Ela transforma-se, esfria ou aquece consoante a tensão harmónica e as tensões concêntrica e excêntrica se revelam. O oval vertical corresponde, tal como anteriormente referi (no primeiro prelúdio), a uma espécie de ataque vertical sobre as teclas. Neste caso, o oval vertical é formalizado pela intersecção de dois ovais horizontais, como símbolo de continuação sonora e transformação imagética. Cada oval vertical corresponde a um novo ataque vertical. Os ovais horizontais significam a ideia de continuação de direcionalidade em movimentos horizontais. Transportam consigo significados e transferências imagético – sonoros formalizados pelas modificações dos pontos sonoros por eles abrangidos. O oval vertical correspondente à nota *si* 3 também está abrangido por um outro oval vertical, o qual se formalizou através da intersecção dos círculos sonoros 1, 2 etc. Nesse ponto da construção imagético – sonora, a tensão concêntrica é igual à tensão excêntrica. Isto resulta da unificação de todas as características e modificações anteriores, seja dos pontos sonoros, seja do contexto harmónico – melódico global. É também verdade o facto de que ele constitui a premissa para a construção de um novo discurso imagético sonoro. A essência da nova construção encontra-se nesse ponto de partida (ou nesse ponto conclusivo). O facto de termos encontrado em sobreposição dois termos contrastantes (conclusão e começo) já não constitui uma novidade. Atesta a utilização duma técnica barroca, ou da ideia de regeneração constante dos materiais.

As cores utilizadas têm conotações com as estruturas de tipo textual e ideológico. Por exemplo, o começo da peça tem um carácter calmo. A peça ainda não começou ou, pelo contrário, começou muito antes de propriamente começar. Isto é uma combinatória de dois elementos que encontram a sua distinção nas propriedades relacionadas com o seu carácter e com uma certa ideologia presente na obra. O carácter da peça existe numa forma invisível, ideática que precisa ser revelada através da execução da peça. A anacruza indica uma certa ligação entre a respiração (antes do início da execução) ou o universo ideático imaginado e o universo imagético – sonoro efectivo. Ulteriormente, este surgirá como entidade determinada. Então o carácter da anacruza pode ser associado a uma espécie de estado de transição. Uma transição completamente neutra,

que no seu final mostra uma certa transformação indicada pela presença do elemento *si* 3, o qual se encontra tão visivelmente e afirmado no universo imagético – sonoro ulterior, como na melodia inenarrável. O carácter neutro da anacruza é o carácter neutro da cor verde, a qual mistura azul e vermelho, cores encontradas individualmente e distintamente no percurso imagético – sonoro do compositor.<sup>69</sup>

A ligação entre o mundo imaginado e o mundo sonoro efectivo é feita, neste caso, através do círculo sonoro verde<sup>70</sup>, o qual tem um valor anacruzico, de transição. A resolução, ou o começo efectivo, pode ser interpretado como uma construção codificadora dos caracteres:

- Sensível
- Quente
- Horizontal

Uma tonalidade menor determinada pela presença do acorde *mi* menor que destaca no estrato superior a quinta, desenvolve uma melodia horizontal e sonoridades que sofrem alterações de tensão. Esta é determinada pela sobreposição de elementos sonoros<sup>71</sup> os quais formam tensão e dissonância.

Segundo Kandinsky a cor amarelo “é a cor tipicamente quente, avança na direcção do espectador, irradia para o exterior (movimento excêntrico) ”.<sup>72</sup> Esta modifica-se, dilui-se ou acrescenta-se em função do desenvolvimento da tensão excêntrica. No contexto dissonante (o quarto tempo do primeiro compasso) a tensão aumenta e muda de valor. Nesta situação, a resolução imagético – sonora situada em cima do primeiro tempo do segundo compasso determina o regresso do carácter

---

<sup>69</sup> Segundo Kandinsky a cor verde é uma cor “perfeitamente calma e passiva tendo um efeito benéfico sobre os homens fatigados, mas que se pode tornar aborrecida ao fim de algum tempo. Por isso, o verde puro ocupa no reino da cor o lugar ocupado pela burguesia no reino dos homens: um elemento imóvel, satisfeito consigo próprio, limitado em todas as direcções. O verde é como uma vaca gorda, de boa saúde, deitada imóvel, incapaz de fazer outra coisa que não seja ruminar, vendo o mundo com um olhar estúpido e baço”. Becks-Malorny, Ulrike (1995) *Kandinsky*. Verlag: GmbH (pp. 66)

<sup>70</sup> O qual se descompõe em vermelho e azul, cores encontradas distintas e completamente afirmadas na construção seguinte.

<sup>71</sup> Intervalos tensos como a 11<sup>a</sup> e a 14<sup>a</sup>.

<sup>72</sup> Becks-Malorny, Ulrike (1995) *Kandinsky*. Verlag: GmbH (pp. 66)

melódico anterior. O momento de tensão suporta as seguintes características: grau superior de agitação interior, efeitos psíquicos diferentes e mais simbolismo.

O vermelho “é caracterizado como uma cor extremamente viva, agitada, poderosa, com uma grande profusão de possibilidades, um grande número e uma grande diversidade de efeitos psíquicos e simbólicos”.<sup>73</sup>

O acompanhamento existente mostra pequenas modificações, que determinam mudanças de tensão sonora. A variação do primeiro *mármore bachiano* determina implicitamente a variação dos círculos imagético – sonoros dos quais é parte integrante. Se o primeiro elemento *mármore bachiano* reflecte características de sensibilidade, luminosidade variável, projecção e direcionalidade para o mundo externo, os outros (*mármore*s) sofrem variações ao nível da:

- Direcionalidade
- Contrastes e luminosidade
- Exploração do mundo sensível

A direcionalidade caracteriza-se por movimentos melódicos contrários e contrastantes ao nível das cores. Movimentos melódicos contrários funcionam consoante a sensibilidade harmónico – melódica que se manifesta tanto o nível vertical como a nível horizontal. Sobressai um estatismo textual.

---

<sup>73</sup> Becks-Malorny, Ulrike (1995) *Kandinsky*. Verlag: GmbH (pp. 66)

Fig. 10; a textura nos compassos 4 a 7

compasso 4 - 7

si

si b lá

ré

sol

mi

movimentos melódicos contrários  
que geram contrastes de sons e  
cores

Ex. 40

F. Chopin – Prelúdio nº 4 compassos 4 a 7: a direcionalidade das vozes.

Na figura anterior (9) podemos reparar que a cor dos acordes da mão esquerda difere em relação as mudanças harmónicas: tende a esfriar abrangendo um espectro de variações da cor azul. A estrutura timbral densa e as sequências dos acordes semelhantes a um acompanhamento orquestral (ou de órgão), manifesta direcionalidade inferior à cor amarela (encontrada na sequência melódica). O acompanhamento afasta-se da melodia e implicitamente do ouvido espectador, enfatizando e salientando a melodia. Este movimento horizontal descendente e concêntrico, determinado por estruturas sonoras repetitivas, que sofrem variações mínimas (ao nível dinâmico – melódico), determina uma ambiência variável do ponto de vista imagético – sonoro. Em relação ao desenvolvimento melódico, a ambiência sensível e contrastante ganha, para além da direcionalidade horizontal, direcionalidade e tensão vertical. Esta mostra-se semelhante a uma espiral (ou intersecção de círculos sonoros) onde, no momento de redireccionar o novo trajecto, mostra o cúmulo e simultaneamente o relaxamento de tensão imagético – sonora. Do ponto de vista físico o intérprete reproduz inconscientemente três formas semelhantes:

- Espirais verticais (ou infinitas, semelhante à obra de arquitectura “*Coluna do Infinito*” de Constantin Brancusi<sup>74</sup>),
- Espirais horizontais
- Um universo que abrange estas duas formas em intersecção.

Este universo mostra todas as características e interacções imagético – musicais existentes. As interacções, como já anteriormente referi, manifestam-se entre a existência imaginada da obra e a obra enquanto existência efectiva, ou acto criador de interpretação.

As diferentes cores as quais pertencem aos dois tipos de espirais, variam e derivam no percorrer da sua intersecção. As oposições e as contradições, tanto como as compatibilidades e as concordâncias imagético – musicais, encontram-se em interacção sendo abrangidas pelo universo criativo – performativo. Este aparece, tal como o ponto imagético – sonoro numa forma idealmente redonda, ou de círculo perfeito, como símbolo “da síntese das oposições máximas na medida em que associa forças concêntricas e forças excêntricas, mantendo-as em equilíbrio”.<sup>75</sup> No entanto, manifesta inúmeras formas tal como o ponto teorizado por Kandinsky.

O dramatismo imagético – sonoro desta obra, do quarto prelúdio op. 28, provém da associação entre a verticalidade infinita produzida pelas espirais harmónicas, e a horizontalidade infinita produzida pelas espirais melódicas indizíveis e inenarráveis. A ideia de sonoridade absoluta, neste caso, formaliza-se pela associação inédita entre estes elementos contrastantes pertencentes ao domínio imagético – musical. A qualidade imagético – sonora resulta assim de vários esquemas pictórico – musicais. A intersecção da *cantilena infinita* com o acompanhamento de uma verticalidade ilimitada resulta em movimentos circulares, os quais materializam um novo universo pictórico – musical. A perpétua reformulação dum universo, na minha visão, contribui para o alargamento do conhecimento, e para o começo duma nova ideia.

---

<sup>74</sup> Escultor, arquitecto romeno

<sup>75</sup> Becks-Malorny, Ulrike (1995) *Kandinsky*. Verlag: GmbH (pp. 157)

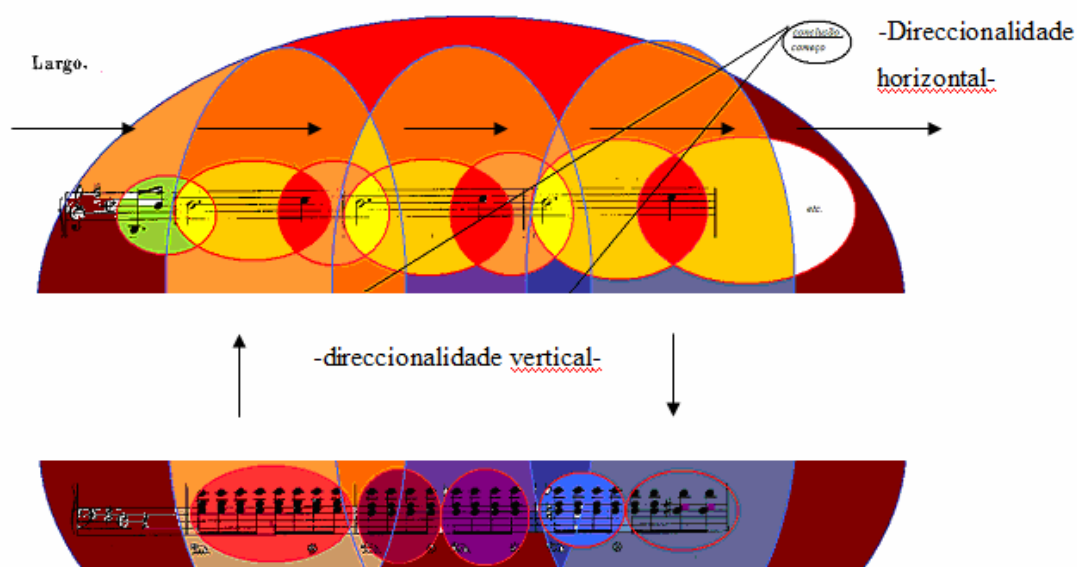


Fig. 11

Nos compassos 9, 12, 17 e 18 reparamos visivelmente no contorno da espiral. As intersecções permanentes de círculos de direccionalidade horizontal tendem a tornar-se ainda mais visíveis através da melodia infinita.



Ex. 41

F. Chopin – Prelúdio nº 4 compasso 9; *espiral*.



Ex. 42

F. Chopin – Prelúdio nº 4 compasso 12; *espiral*.



Ex. 43

F. Chopin – Prelúdio nº4 compasso 17; *espiral*.

As mudanças de contorno da espiral são feitas segundo a articulação mental de cada mudança do contorno melódico. No primeiro tempo do segundo compasso do exemplo nº 45 temos um duplo contorno implementado pela articulação de três colcheias situadas no segundo tempo. Os últimos dois compassos da peça delimitam uma cadência V-I, tal como no final do segundo prelúdio.

O quinto prelúdio pode ser considerado o apogeu do círculo sonoro e da ideia de espiral. A ideia de continuidade manifesta-se através de grupos de seis semicolcheias. O terceiro e o primeiro tempo de cada compasso têm um valor regenerativo porque encontramos a partir do quinto compasso tensão e resolução correspondentes a estes pontos. A ideia de circularidade é realizada através de agrupamentos de quatro compassos (1 a 4, 17 a 20, 33 a 36), de dois compassos (5 a 6, 7 a 8, 9 a 10, 11 a 12, 13



a 14, 15 a 16, 21 a 22, 23 a 24, 25 a 26, 27 a 28, 29 a 30, 31 a 32) e de compassos individuais (13, 14, 15, 16 e 29, 30, 31, 32). Os círculos sonoros em interacção abrangem fragmentos de formas consistentes, tornando-as flutuantes, numa textura puramente pontuada. Os objectos imagético – sonoros granulados aparecem apenas se o artista os reproduz conscientemente. O *mármore bachiano* aparece numa forma escondida, como numa pintura feita apenas por pontos cuja imagem real surge apenas a uma certa distância do indivíduo. Neste caso, a desintegração deste objecto serve primordialmente para fornecer ressonâncias determinadas por movimentos oblíquos. A variação do *mármore* contribui para a construção dum desenho melódico repetitivo.

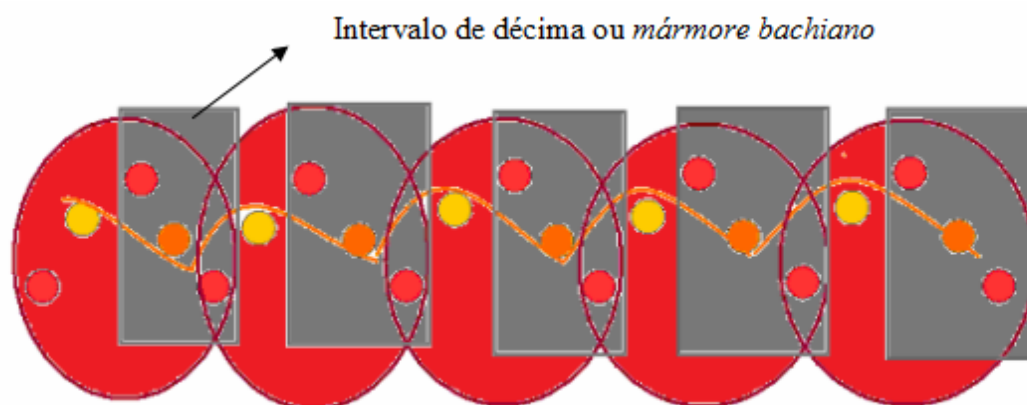
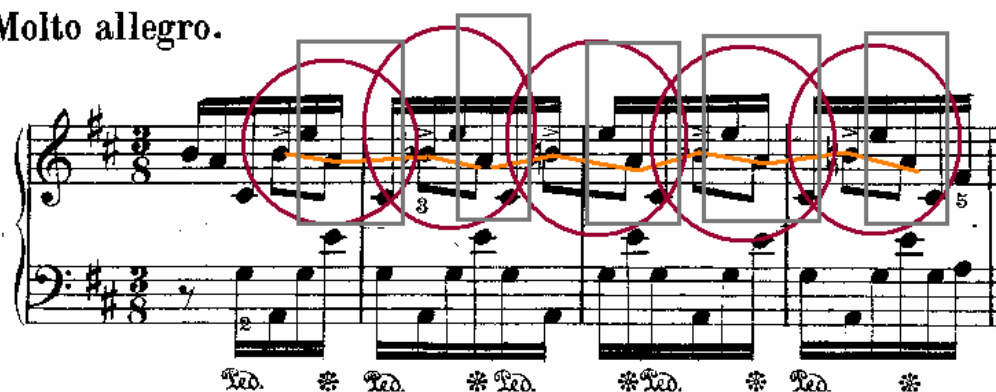


Fig. 12 *Circulo sonoro e rectângulo sonoro – sobreposição*

**Molto allegro.**

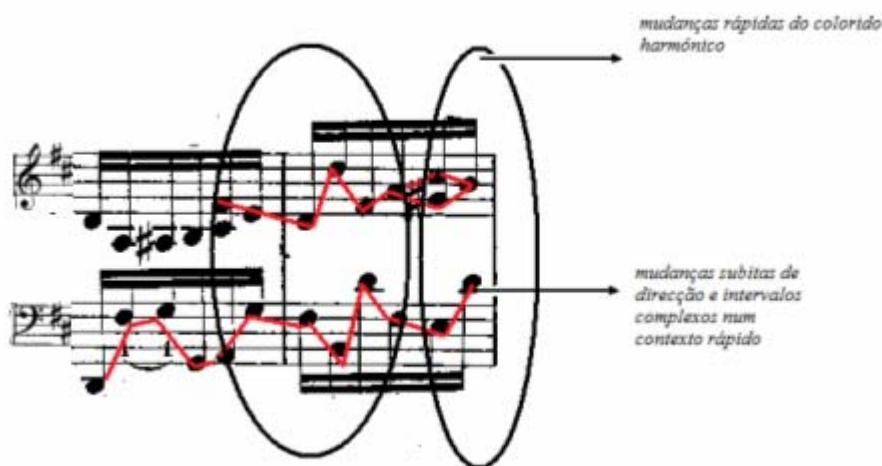


Ex. 44

F. Chopin – Prelúdio nº 5 compassos 1 e 2; *espirais*.

Podemos dizer que estes objectos não são apenas figuras geométricas, mostram propriedades que no mundo pictórico fazem muito sentido. Traduzem de uma maneira abstracta movimentos circulares, estáticos e relações entre os pontos sonoros. O rectângulo<sup>76</sup> enquadra o elemento *mármore bachiano*, o qual se manifesta no percorrer da obra inteira. A cor idealizada do mármore entra em contradição com a cor dos pontos sonoros, os quais manifestam uma energia viva, indicada no início do prelúdio (*Molto allegro*). Este elemento encontra-se num estado quase estático, permanecendo contraposto aos movimentos acelerados circulares. A situação mostra o equilíbrio que o intervalo de décima do *mármore bachiano* implementa a uma estrutura manifestamente instável. A instabilidade é conferida, por um lado pela pulsação acelerada e por outro, pela dificuldade mental que implica. Os mecanismos e processos mentais devem reconfigurar-se quase instantaneamente para conseguir identificar e reproduzir novos elementos, os quais se sequenciam de uma forma rápida. Estes são:

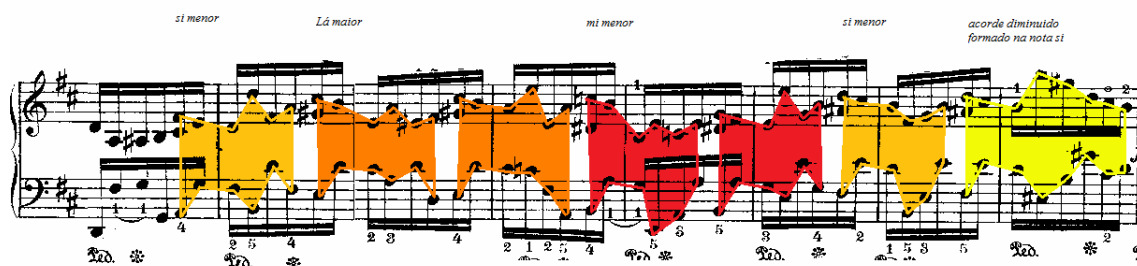
- Mudanças de direcção súbitas,
- Mudanças de colorido e harmónicas rápidas,
- Intervalos complexos num contexto temporal rápido.



Ex. 45

F. Chopin – Prelúdio nº 5 compassos 5 e 6.

<sup>76</sup> Utilizei o elemento rectângulo para induzir a ideia de contraste manifesto entre a existência quase estática e vertical do elemento *mármore* e as espirais que geram movimentos ondulatórios horizontais.



Ex. 46

F. Chopin – Prelúdio nº 5 compassos 5 a 12; *mudanças harmónicas.*

O colorido harmónico difere em relação à tensão conferida pela sobreposição de duas melodias de carácter contrastante. Em geral observa-se a existência de movimentos e construções convergentes e divergentes. Tal como relativamente à tensão excêntrica e concêntrica, estes movimentos, contrários e sobrepostos, conferem estabilidade através da criação de formas definidas. A mudança de cor harmónica começa no terceiro tempo de cada compasso e permanece em geral seis tempos. A harmonia reconfigura-se depois de cada dois objectos semelhantes. A semelhança surge através do trabalho da mesma harmonia durante seis tempos. Em seguida, a cor harmónica converge para um novo estado tensional. As cores vívidas correspondem, segundo Wassily Kandinsky, a uma espécie de “carácter alerta, quente, vivo, agitado e poderoso”<sup>77</sup>. As tonalidades e os acordes explorados (*si, lá, mi, e acordes diminutos*), os quais são relevados através dum trabalho rítmico bastante intenso (semicolcheias), codificam estas mudanças de carácter. O fogo, o calor da insistência reaparece nestas páginas de música numa forma semelhante ao primeiro dos prelúdios. Sobressai a criação de diversos planos sonoros [concretos (visíveis) e não-concretos (invisíveis), geradores de pequenas linhas melódicas (umas quase imperceptíveis)], utilizando o mesmo motivo gerador, o qual, mantendo o mesmo gesto e características base, é formado por constantes contrastes temporais, harmónicos, rítmicos melódicos e tímbricos.<sup>78</sup> O oxímoro mármore quente reaparece agora de uma forma abstracta e cheia de significado mostrando um contexto musical novo.

<sup>77</sup> Becks-Malorny, Ulrike (1995) *Kandinsky*. Verlag: GmbH (pp. 66)

<sup>78</sup> Página 27

## Composição flexível

O sexto prelúdio desenvolve-se melodicamente, a partir da estrutura *décima menor* formada na nota *si* mostrando a maleabilidade e a direcção que um *objecto consistente* pode recuperar através da existência e utilização de ambiências poéticas íntimas. As sugestões *sotto voce* e *una corda* determinam um certo tipo de pensamento relativamente à transformação conceptual dum *objecto consistente* e à execução dele mesmo. Enquanto, no universo pictórico – musical, a transformação imagético – conceptual de uma estrutura desta natureza, estrutura essa, que sugere um mármore ou uma *décima menor*, pode ser feita através do ponto, linha, plano, cor sonoro e, da combinatoria destes elementos, no prelúdio seis encontramos uma variável digna de toda a atenção. Esta determina a mistura entre estes elementos numa forma artística, estética. A agógica musical tem um papel determinante na construção do discurso imagético musical. Ao olhar para a partitura podemos reparar certas alterações em relação ao ritmo, à melodia, à harmonia, ao contorno e aos planos sonoros vigentes. Analisando-as minuciosamente observamos que na medida na qual o valor do intervalo ou a complexidade harmónica aumenta, o âmbito entre as notas aumenta também; ou quando temos sons/objectos sonoros repetidos durante muito tempo, a tendência é de comprimir o âmbito musical.<sup>79</sup>

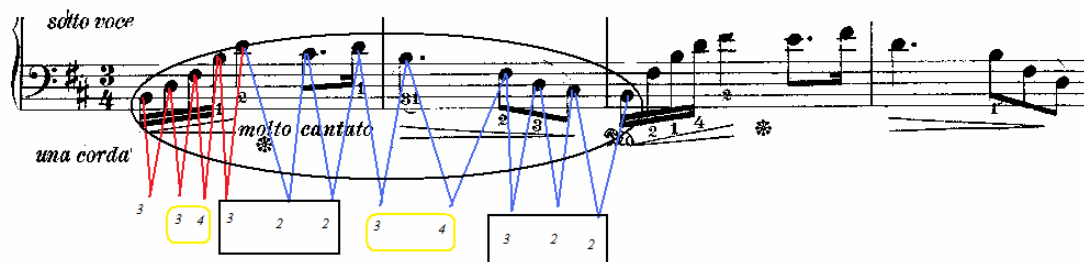
O sexto prelúdio constitui um exemplo concreto de uma obra que mostra tanto o lado plástico, como o lado musical, numa simbiose afirmada, visível. A plasticidade

---

<sup>79</sup> Provavelmente não tem nada a ver com a intenção musical, porque uma editora apenas quer fornecer um produto cada vez mais aperfeiçoado do ponto de vista material. No entanto, a ligação entre a partitura – a interpretação musical – e execução de obras musicais é profunda. A influência que a partitura tem sobre a forma como abordamos uma determinada música pode ser fundamental na produção do objecto sonoro final. Podemos experimentar tentar imaginar sonoramente os objectos imagéticos da partitura, as suas linhas melodias, sons e sonoridades. A problemática é, se ao tocar uma peça depois de ter visto a partitura, independentemente de o indivíduo conseguir o contrário, ele aprende alguma coisa nova?

A minha opinião é que ninguém pode tocar qualquer música de qualidade sem ter em vista a descodificação dos objectos imagéticos codificados através da partitura mesmo que possua um aparelho auditivo muito desenvolvido. Concomitantemente, também ninguém pode imaginar um universo tão diversificado e autentico sem criar e contemplar efectivamente o objecto que está a ser produzido. Nesta situação de cruzamento de termos imagéticos e termos sonoros nasce um objecto imagético – sonoro feito pelo cúmulo de fragmentos de experiências sensoriais de uma especificidade distinta. O olhar do pintor e o ouvido do músico transcendem numa dimensão autêntica, completa.

sobressai através do trabalho de construção sofrido pelo *mármore bachiano*, o qual determina ulteriormente uma nova visão sobre a criação da interpretação. A elasticidade e a fluidez do mármore geram um novo oximoro, *mármore elástico ou flexível*. O intervalo décima menor (*mármore elástico*) é construído, pouco a pouco, por intervalos de segunda, terceira, quarta e ulteriormente quinta. Estes constituem a parte harmoniosa da linha melódica e podemos nomeá-los objectos de construção harmoniosa.



Ex. 47

F Chopin – Prelúdio nº 6 compassos 1 a 4; estrato inferior.

Pode-se observar que na construção do objecto imagético – musical existem dois sentidos<sup>80</sup>, direcções, as quais intercalam duas construções semelhantes.<sup>81</sup> No entanto, a distinção é feita ao nível rítmico e timbral. A primeira construção 3-3-4-3-2-2 é formada por três semicolcheias, uma semínima, e um gesto rítmico de colcheia com ponto – semicolcheia. A segunda, 3-4-3-2-2, puramente descendente, é construída por uma semicolcheia (a mesma que acaba a primeira construção), uma semínima com ponto e três colcheias. A forma de arco do *mármore* é conjugada com a expressão *molto cantabile* e *sotto voce*. O valor de *crescendo* determina uma maior determinação do objecto elástico.

Estes elementos envolvem dois pensamentos e dois gestos contrários. O gesto ascendente é sustentado pela tensão, a mesma que prevalece na ideia de construção, enquanto o descendente é caracterizado pela distensão ou compensação do gesto anterior. A mudança de cor é feita naturalmente, utilizando o mesmo material conceptual (3-4-2-2) e um material rítmico diferente. A mudança de cor é sustentada por construções rítmicas mais dispersas, as quais fortalecem a ideia de distensão imagético – musical.

<sup>80</sup> Para cima e para baixo.

<sup>81</sup> 3-3-4-3-2-2, 3-4-3-2-2.

Num caso contrário, ou numa inversão imagético – ideática, a reprodução do objecto imagético – musical *mármore bachiano elástico ou flexível* será caracterizada pelos dois gestos. No entanto, o valor da tensão muda. Pode-se pensar que o gesto ascendente pode manifestar distensão, enquanto o descendente recupera o interesse imagético – musical. No entanto, o máximo de tensão existe no momento que intermeia a mudança de direcção. Este momento constitui o ponto comum dos dois gestos (ascendente e descendente). Simultaneamente, o desaguar imagético e ideático surge, normalmente, depois da tensão estar instaurada e nunca antes. Portanto, uma inversão de pensamento cria um objecto ainda mais abstracto, quase indefinido num universo imagético – sonoro bem definido.

A definição do *mármore elástico ou flexível* pode ser vista como a reformulação dum objecto imagético – musical bem definido no universo chopiniano, o qual tende a sugerir cada vês mais um certo nível do sensitivo, através de ambiências poéticas indicadas no preâmbulo criativo. Este objecto especial<sup>82</sup> existe tanto no universo bachiano como no chopiniano, sendo sujeito a perpétuas modificações ao nível imagético – sonoro<sup>83</sup>.

A especificidade do *mármore bachiano* será revelada em várias conjunturas imagético – sonoras, surgindo através da reunião manifesta entre conceitos diversos pertencentes ao domínio imagético – musical. A existência destes objectos, mais ou menos visível, produz na mente do ouvinte, seja performer ou espectador, o efeito de *universo diverso*, tanto de ponto de vista da ideia de colorido, como também do ponto de vista sonoro e da sua intersecção. Este efeito, produzido através da interpretação e execução do objecto imagético – sonoro, pode manifestar diversas compatibilidades ou incompatibilidades<sup>84</sup> relativamente à conjugação entre os conceitos imagéticos e conceitos musicais. Por exemplo, associações como *mármore – quente*, *mármore – fluido*, ou seja, *duro e elástico* encontram-se no universo chopiniano numa maneira autêntica e convincente. A reprodução destes elementos implica um jogo de

---

<sup>82</sup> Não se encontra numa maneira natural no meio ambiente.

<sup>83</sup> Ao nível rítmico, harmónico, dinâmico, agógico, dos gestos, direcionalidade etc.

<sup>84</sup> Oximoros.

transferências e alterações, as quais produzem efeitos e significados diversos e, cada vez mais convincentes.

No caso do prelúdio número 6 (e de todos os outros que manifestam o elemento *mármore* no princípio da peça), a maneira como este é construído determinará a especificidade dos gestos ulteriores, sejam ao nível da escrita, ou da criação/interpretação ao vivo desta obra.<sup>85</sup> Características de determinado tipo, nomeadamente reprodução do elemento *mármore* em contexto rápido ou lento, construção dilatada ou comprimida, gesto amplo ou confinado, em várias tonalidades, com várias dinâmicas e agógicas criam, já no início da obra, as bases e as premissas do objecto imagético – sonoro final. A intenção é-nos sugerida através da implementação mais ou menos visível, óbvia ou subentendida do elemento *mármore*, contribuindo esses factores para a determinação dos pontos mais ou menos importantes dentro do espectro compositivo – interpretativo.<sup>86</sup> A contradição, e ao mesmo tempo a semelhança, me determinam referir um aspecto, o qual prevalece duma maneira mais escondida, no *universo divinatório* dos 24 *Prelúdios*. A transferência subentendida ou subliminar da mesma ideia, a qual ulteriormente vai ser fabricada caleidoscopicamente<sup>87</sup> manifestou-se, até agora, entre os prelúdios lentos. Paralelamente, revela-se entre os prelúdios rápidos de uma maneira mais visível. Em todos eles surge de uma forma subentendida, favorecida pela existência do elemento fonte, o *mármore bachiano*, gerador do discurso musical.

Ao descobrir, e ao tornar consciente este aspecto, o resultado é interpretado como uma espécie de didáctica – artística, quando se fala de interpretação com público. O *ver* e o *mostrar*, segundo Jorge Bolet, numa das suas master – classes de 1983, é muito importante e cativante se for feito com bom gosto. O público adora ouvir melodias

---

<sup>85</sup> E em última análise, da obra musical na sua unidade.

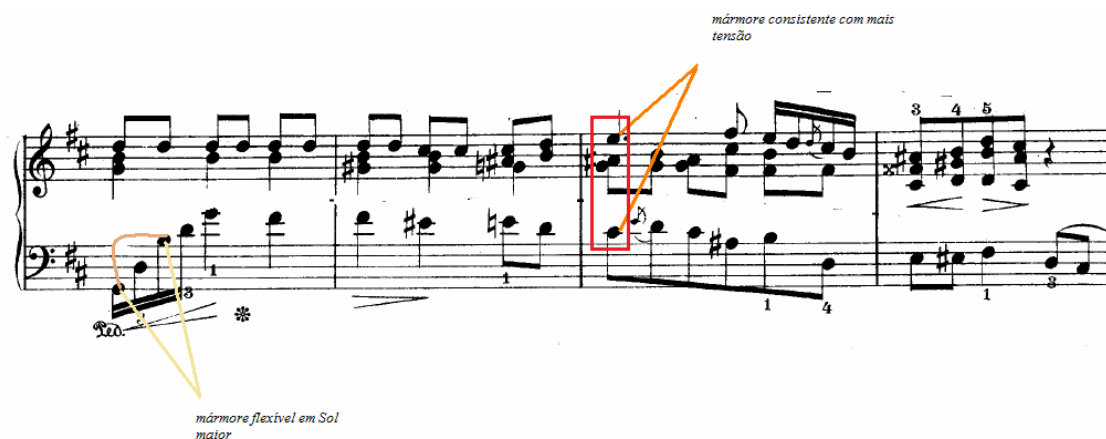
<sup>86</sup> Por exemplo, no prelúdio número 6 a sobreposição dum acompanhamento implacável caracterizado pelo mesmo ritmo formalizado por grupos de colcheias com o *mármore elástico ou flexível* determina o carácter contrastante. A melodia indizível encontrada na mão esquerda, no estrato mais grave do piano beneficia de um contraste semelhante ao que analisámos no quarto prelúdio. No entanto, a diferença consiste na elaboração do desenho melódico, o qual encontra no prelúdio número 6 mais desenvolvimento (em todos os aspectos).

<sup>87</sup> Ver os prelúdios 6 e 4. O mesmo tipo de ostinato aparece em espelho, ou seja, na mão direita ou na mão esquerda.

bem fraseadas, construções melódicas, que surjam de forma espontânea e/ou escondida atrás dum discurso cada vez mais incitante, como na música ultra romântica dos concertos de Rachmaninov ou em Scriabine. Também, em Chopin, estas ideias *fervem incessantemente* e observa-se uma permanente evolução neste aspecto. A partir do primeiro prelúdio remarcámos a existência de elementos anteriormente propostos por J. S. Bach. Embora revistos numa maneira romântica em construções mais espontâneas, mostram propriedades especiais, definidas por associações inéditas. Neste sentido, o trabalho mostra características cada vez mais próximas relativamente à revelação de todos os aspectos que podem surgir a partir do mesmo elemento: a exploração do mesmo elemento, o qual ganha propriedades e significados especiais (os quais não se encontram normalmente ao analisar o universo real) contribuirá para o alargamento do conhecimento musical e simultaneamente imagético.

O estilo do compositor, o mesmo que se revela ao analisar os 24 *Prelúdios* op. 28 ou também os *Estudos* op.10 e os op. 25, influenciou outros compositores, nomeadamente Scriabine, a retomar as suas ideias e a encaminha-las no sentido de alargar os limites já definidos e alcançados. Os pianistas compositores, nomeadamente os mencionados anteriormente, revelaram uma parte sensível dos seus universos imaginados e criativos, através dum trabalho de uma permanente fervura ideológica. Neste sentido, a criação de arte abstracta, invisível mas imaginável, inenarrável mas dizível, utilizando mais ou menos os mesmos meios de criação, aqueles que sobressaem desde sempre, também os pintores, desfrutaram imagens e sentimentos na mente dos ouvintes, criando efeitos psicológicos e sensações por vezes inesquecíveis e até curadoras. As vibrações de baixa frequência (*Assai lento, sotto voce, una corda*) sugeridas no sexto prelúdio podem ser interpretadas como fonte de acalmia, lirismo; uma fonte do calmo, a qual se propaga no próximo prelúdio de uma maneira natural. É muito interessante a transferência da melodia da mão esquerda para a mão direita nos compassos 6 a 8. A mesma construção (décima menor) reaparece com uma maior tensão, tensão essa conferida pela sobreposição de três intervalos: de baixo para cima, quinta diminuta – segunda aumentada – quinta diminuta.





Ex. 48

F. Chopin – Prelúdio nº 6 compassos 5 a 8.

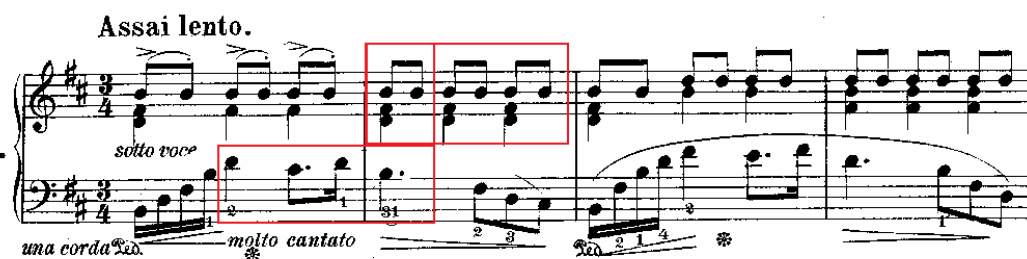
O acorde de décima menor, de natureza consistente, encontrado no compasso 7, mostra o grau de tensão manifesto entre duas existências diferentes: o flexível e o inflexível. O começo melódico no terceiro tempo do sexto compasso já antecipa a construção tensa, a qual afirma um estado contorcido do *mármore bachiano*, ou dum *mármore consistente*. O clímax deste desenvolvimento melódico coincide com a afirmação do acorde de décima menor. Isto não surge duma maneira espontânea. Chopin cria o contraste com o *mármore flexível em Sol maior* presente no início do compasso 5. Assim, a transferência do conceito de *mármore* (décima), coincide com a transformação deste, do domínio flexível para o domínio consistente.

No caminho duma contínua transformação ideológica o *mármore consistente* encontra uma mutação, a qual determinará o começo duma nova ideia e ambiência poética. Neste sentido, encontramos no compasso quinze o mesmo acorde analisado anteriormente<sup>88</sup> mas configurado de uma outra forma. Parece-me muito interessante o facto de que, basicamente com as mesmas notas, Chopin crie uma nova ambiência poética, e assim, a variedade que um elemento só pode transmitir. O contraste entre o acorde de décima menor situado no ponto de clímax, no compasso sete, numa dinâmica superior é basicamente o mesmo que o acorde que gera uma nova ideia no compasso quinze preconiza numa dinâmica *p* determinando a instauração de um pensamento consentâneo com o *ver caleidoscópio* ou a *transformação caleidoscópica* que um elemento pode ter.

<sup>88</sup> O acorde do princípio do compasso sete.

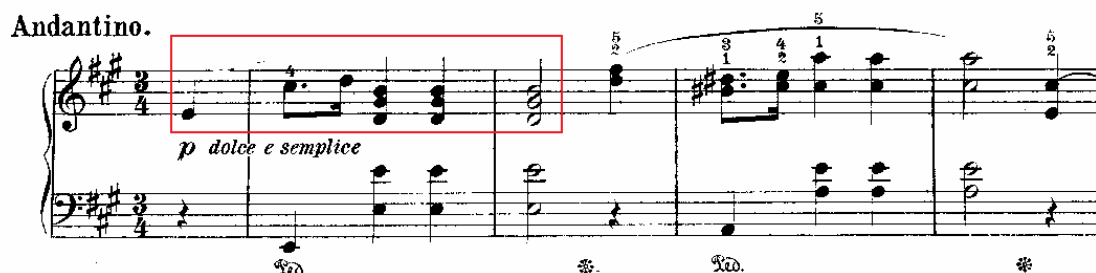


determina-me retomar uma ideia precedente. O ver caleidoscópico de Chopin corroborado com uma certa intuição inclinada para o lado didáctico – artístico revela-se através do conjunto dos 24 *Prelúdios* op. 28. A relação entre estes dois prelúdios encontra-se na associação mental dos elementos seguintes:



Ex. 50

F. Chopin – Prelúdio nº 6 compassos 1 a 4.



Ex. 51

F. Chopin – Prelúdio nº 7 compassos 1 a 4.

Chopin quis mostrar o belo destas construções, utilizando-as de maneira diferente. Ao situar a mesma construção no segundo tempo num compasso ternário e ao situá-la no terceiro tempo, ela ganha outro sentido e, implicitamente, outras características. Isto traduziu-se ao nível agógico e ao nível da sua construção. Portanto, num andamento mais lento, *Assai lento*, destaca-se a necessidade de repetir a nota *si* 3 no segundo elemento da construção. Num andamento mais rápido, *Andantino*, e devido a começarem em anacruza, este pormenor não existe. De facto, Chopin simplificou o pensamento até máximo. O prelúdio sete pode ser considerado uma prova de simplicidade conjugada com um sentido estético quase pedagógico. Analisando o segundo tempo da construção, no primeiro caso este encontra-se numa conjuntura harmónica dissonante, sendo constituído por nota de passagem e resolução para a sétima do acorde de sétima menor formado na nota *mi*. No segundo, a nota de passagem

resolve para a terceira do acorde de *si menor*. Em ambos os casos a nota de resolução continua a estar presente no discurso seguinte.

**Andantino.**



Ex. 52

F. Chopin – Prelúdio nº 7 compasso 1, estrato superior



Ex. 53

F. Chopin – Prelúdio nº 6 compasso 1 a 2, fragmentos.

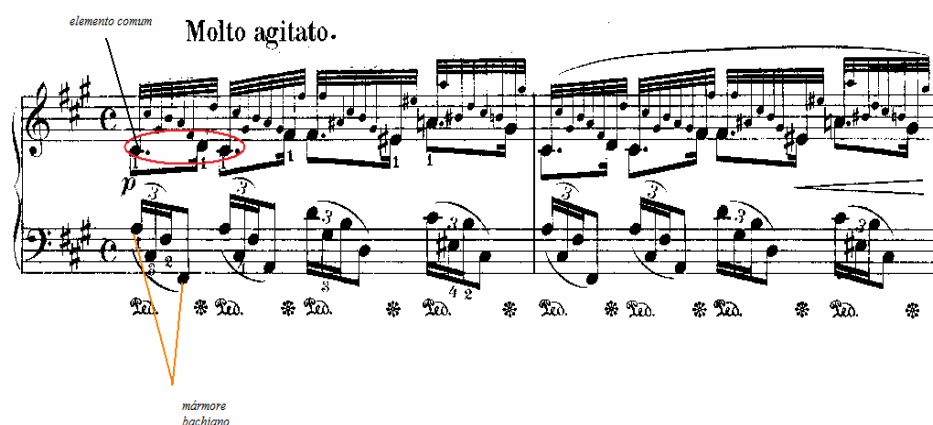
Mas afinal, porquê a necessidade de repetir o mesmo elemento num outro prelúdio? Será que a mesma construção, encontrada no prelúdio seis não é suficientemente convincente e por isso precisa de ganhar um estado autónomo, um estado onde se liberte dum contexto em que sente que não tem liberdade? A resposta pode ser de uma complexidade igual. Primeiro envolvendo um termo muito conhecido na arte, se calhar o mais conhecido -O *kitsch*- ou o agrado do público, o convencionalismo na arte. Se Chopin quis agrado a si próprio, repetindo o mesmo elemento de uma maneira tão individualista, então quis implicitamente agrado ao seu público. De uma forma subentendida, devemos reconhecer que a construção anterior não é suficientemente convincente, então precisará de ser reformulada. Constitui, no entanto, o pretexto e, simultaneamente, a essência duma nova existência criativa. A

perpétua reconfiguração dos mesmos elementos, simplificando-os, para satisfazer as suas próprias necessidades, pode ser considerado *kitsch*? Não!

Neste caso, ao satisfazer as suas necessidades utilizando menos meios compositivos denota qualidade. No fundo, admitir que uma música de qualidade pode ser feita com menos meios compositivos, é admitir que o domínio musical está cheio de obras que denotam excesso de meios face às necessidades. Em última análise estas obras chopinianas denotam que música de qualidade é feita numa economia de meios implícita. Na realidade, dezasseis compassos de música podem constituir a essência dum sistema filosófico – musical, o sistema de Chopin, um sistema universal e universalista.

## Representação de Uma Obra

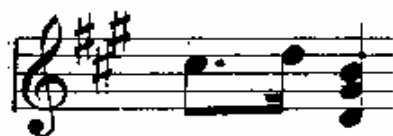
No prelúdio seguinte, Prelúdio 8, a variação do elemento previamente analisado constitui a fonte geradora do discurso musical. O gesto rítmico colcheia com ponto – semicolcheia, comum nos prelúdios seis, sete e oito, torna-se mais importante e mais enriquecido. Este, sendo apoiado pelo *mármore bachiano* no registo inferior do piano, é igualmente sujeito a reconfigurações perpétuas.



Ex. 54

F. Chopin – Prelúdio nº 8 compassos 1 e  
fragmento do segundo

prelúdio 7 compasso 1



prelúdio 6  
compasso 1



prelúdio 8 compasso 1



Ex. 55 Elemento musical base e suas diversas manifestações

No exemplo anterior podemos ver que o mesmo elemento está presente no material temático dos prelúdios seis, sete e oito. Este surge de maneiras semelhantes. No entanto, observa-se um desenvolvimento que culmina no prelúdio oito. Esta peça codifica a riqueza colorística e a vivacidade interior do universo chopiniano. A riqueza harmónica, os desenvolvimentos melódicos e a rapidez de pensamento criam um espectro diversificado de estratos, os quais se podem observar mais ou menos claramente, através de três secções. A primeira secção (compasso 1-18) abrange três frases. A primeira e a segunda (compassos 1-8) são repetidas igualmente no início da segunda secção.

Este prelúdio pode ser visto como revelador da fracção fluídica dum universo complexo. Quase não há elementos consistentes (acordes, ou construções consistentes), o discurso baseando-se apenas em linhas melódicas. No estrato inferior do piano, o pianista reproduz a ideia de acorde. Chopin utilizou mais uma vês o intervalo de *décima*, para criar as ressonâncias, o qual sofre alterações em relação ao desenvolvimento melódico – harmónico. Este intervalo é construído através da enunciação de duas notas que intermedeiam os seus limites. As notas intermediárias ajudam ao enriquecimento e à definição harmónica. É interessante o facto de que a fracção rítmica não muda. O grupo de tercina de semicolcheia e uma colcheia formam um tempo, o qual se enquadra num contexto harmónico – melódico muito variado. A mão direita é *forçada* a tocar oito

notas por unidades de tempo. Nestas, a primeira e a sétima contribuem para a formalização do discurso melódico ao longo de toda a obra. A sobreposição do estrato superior e do estrato inferior cria diversidade rítmica, pela sobreposição de padrões rítmicos diferentes. O processo mantém-se inalterado até ao final da peça.



Ex. 56

F. Chopin – Prelúdio nº 8 compassos 1 e 2.

A ideia de fluido surge pela utilização e repetição do mesmo padrão num andamento rápido, o qual se caracteriza por notas curtas, por movimentos repetitivos de carácter circular e pela utilização do elemento *mármore bachiano* ou *mármore flexível*. A repetição do mesmo padrão, independentemente das mudanças ínfimas ao nível de alturas, ou harmónicas ou de durações, pode criar a sensação de uniformidade, de uma existência fluídica. No entanto, podemos reparar que pela utilização de muitos sons por unidade de tempo (12), e pela sobreposição de planos sonoros, a massa sonora se torna mais densa. Não podemos falar de transparência sonora, no sentido da música impressionista, mesmo que este prelúdio reúna características semelhantes. A ideia de fluido denso pode induzir que a música deste prelúdio tenha sido feita com a base num pensamento programático, ou que pretende sugerir uma existência fluidica de nível mais abstracto. Pessoalmente, sempre pensei que o prelúdio número 8 tem algo pouco comum, cativante e profundo, associando isso a uma imagem de tempestade no mar visualizada de dentro para fora; as ondas de uma violência cativante surpreendidas por um indivíduo possuidor de uma sensibilidade excêntrica.

Os movimentos circulares, repetitivos, de carácter fluídico, sugeridos em dinâmicas entre *p* – *ff* conjugados com uma variedade harmónica intensa, criam um espectro colorístico muito variado. Utilizando conceitos pictóricos para recriar um fragmento de imagem, o qual podia ter influenciado o compositor, é preciso recorrer aos

elementos os quais sugerem circularidade, direccionalidade vertical e horizontal e cores relacionadas com os fluidos.

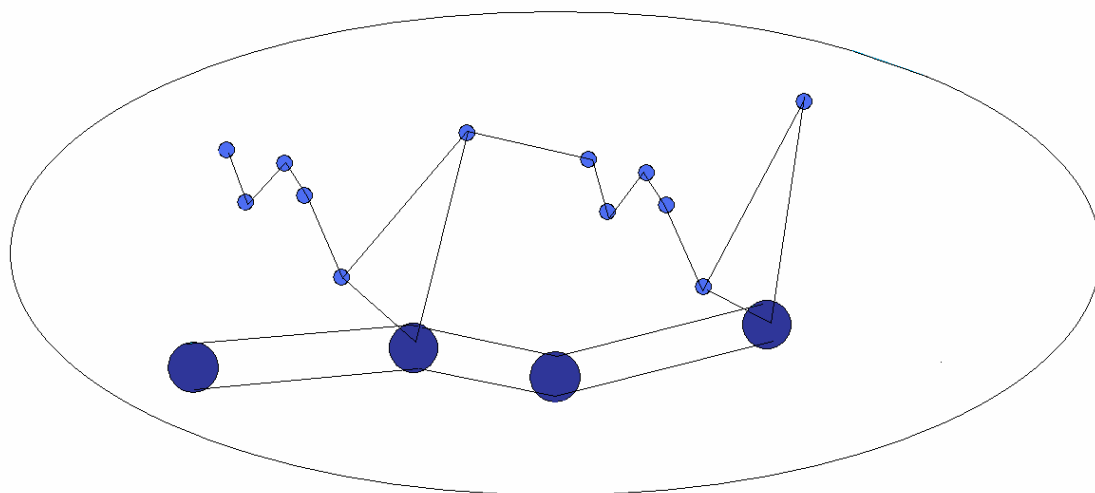


Fig. 13 *Ponto, linha, plano* - prelúdio 8

A tradução dos primeiros dois tempos do plano superior por pontos, por círculos e, pelo plano que criam, pretende sugerir uma fracção com as seguintes características: dois planos sobrepostos, os quais diferem pela quantidade de pontos ou círculos e pelas mudanças de direccionalidade. A linha inferior tem uma direccionalidade horizontal enquanto a linha superior mostra um contorno fortemente recortado. O ponto de interacção entre as duas situa-se sempre no segundo círculo de cada construção na linha inferior e, no sexto ponto da linha superior.

**Molto agitato**

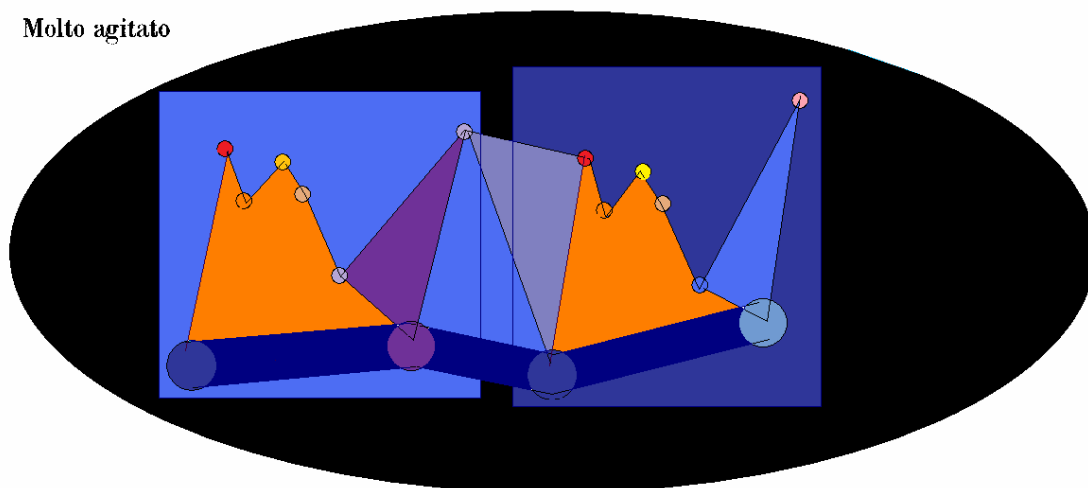


Fig. 14



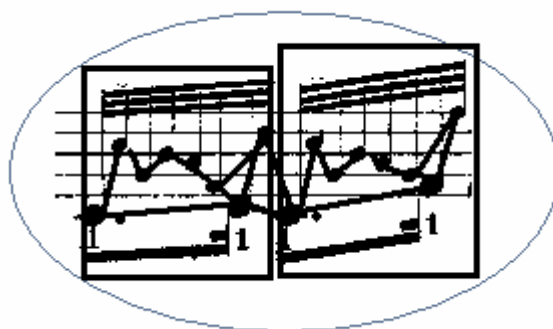


Fig. 15

Na figura 12 temos várias formas, círculos de várias dimensões, triângulos e planos. As cores utilizadas são em geral frias. No entanto a cor de laranja traduz o contraste emanado pela energia excêntrica do *Molto agitado*. O preto designa um plano geral, a profundidade e o mistério. Dentro desta ambiência escura sobressaem várias figuras, gestos, cores. Estas são produzidas de forma espontânea, designando um percurso muito bem definido. Surgem através da interacção de dois planos pontuados, os quais se caracterizam por energias diferentes. O plano inferior, o mais estável, manifesta uma energia concêntrica, pela linearidade e pela utilização dos mesmos elementos em dinâmicas de  $p$ . O plano superior, mais instável, possui várias mudanças espontâneas e rápidas de contorno. A direccionalidade vertical e a energia excêntrica determinam a criação de objectos com contornos mais mascarados e violentos. Isto contribui para a construção do contraste entre o vertical e o horizontal, traduzido pela cor laranja. As figuras seguintes pretendem organizar o primeiro compasso por pontos sonoros.

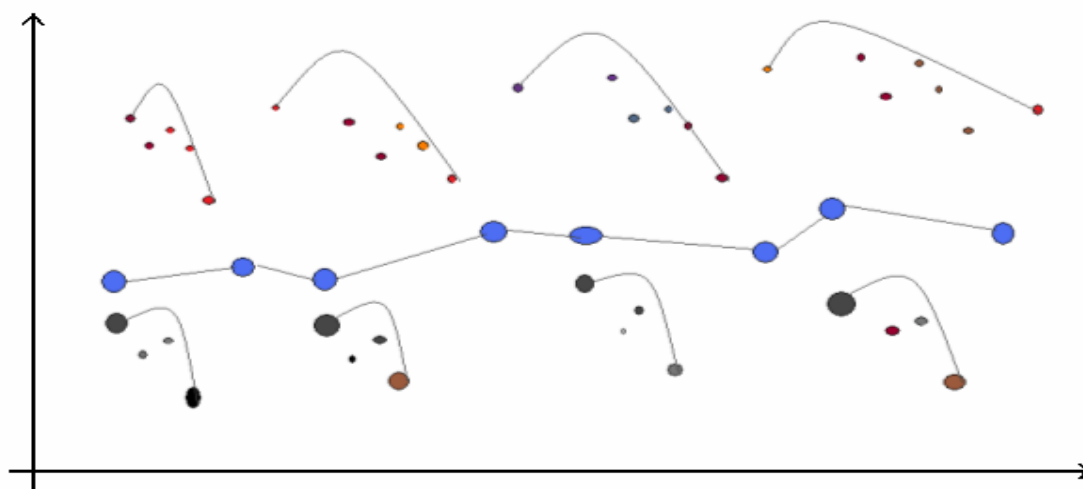


Fig. 16 *Contraste*

A direcionalidade horizontal da linha melódica intermédia cria o contraste, sendo posta em relação com a verticalidade dos pontos sonoros do estrato superior e inferior.

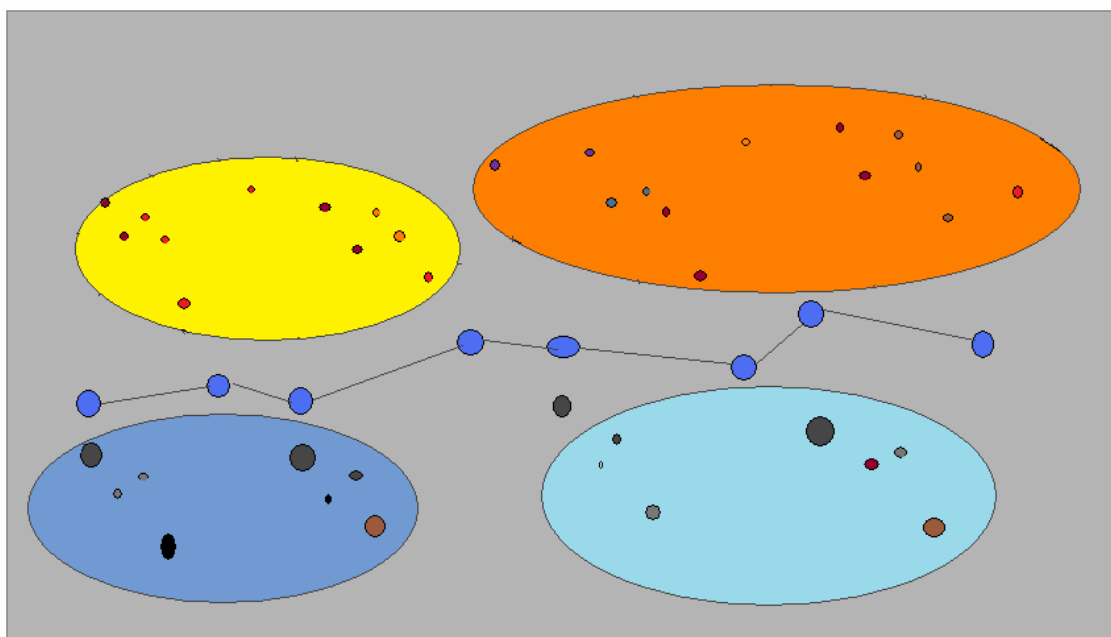
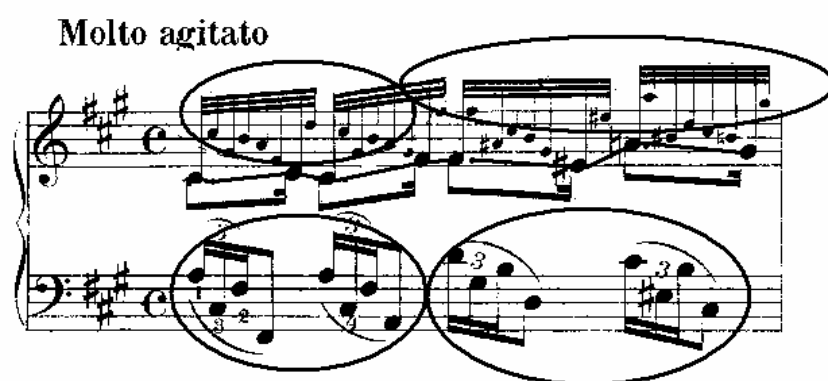


Fig. 17 *Compasso 1*



Ex. 57

F. Chopin – Prelúdio nº 8 compasso 1

Ao mesmo tempo os agrupamentos de pontos de som, pertencendo ao estrato superior, geram movimentos circulares, numa direcionalidade ascendente. Simultaneamente, no estrato inferior, a reunião de pontos sonoros de uma cor mais fria

implementa circularidade ao composto imagético musical. A sensação de continuidade é atribuída pela organização de grupos formados por 8 pontos sonoros de uma coerência maior. Neste sentido, podemos dar como exemplo a cadeia mediana de pontos sonoros, a qual reflecte um percurso mais lógico e compreensível, derivado do movimento de carácter horizontal e da importância melódica que possui no contexto fluídico denso. De facto, constitui a separação e o equilíbrio, reunindo duas forças contrastantes (excêntrica e concêntrica) pertencentes tanto ao estrato superior como ao inferior, que completam a textura. Simultaneamente, qualquer modificação que surja a nível vertical tem repercussões nas estruturas circulares tanto inferiores como superiores. Este tipo de condicionamento determina uma contínua reconfiguração dos elementos circulares, a qual gera equilíbrio e lógica. Estas se manifestam ao nível harmónico, melódico e formal. Por exemplo: um movimento ascendente da linha melódica determinará uma reconfiguração formal dos agrupamentos circulares para cima. Contrariamente, um movimento descendente da melódica causará uma reconfiguração dos elementos acima mencionados para baixo. Esta interdependência cria unidade dentro da variedade e confere simultaneamente estabilidade ao objecto fluídico denso. Como qualquer fluido, este toma a forma do objecto em que é colocado, podendo igualmente ter uma forma indeterminada. Neste caso, a forma do fluido é determinada pela construção lógico formal. Construções de tipo micro ou macro estrutural e formal, delimitam os objectos fluídicos e jungidos numa lógica harmónico estrutural. No prelúdio oito temos três secções e sete frases com dois compassos finais que servem de prenúncio da cadência.

O clímax da primeira frase é atingido no compasso três depois dum movimento descendente que acaba no compasso quatro. No compasso cinco recomeça uma frase semelhante a primeira.



Ex. 58

F. Chopin – Prelúdio nº 8 compassos 1 a 4

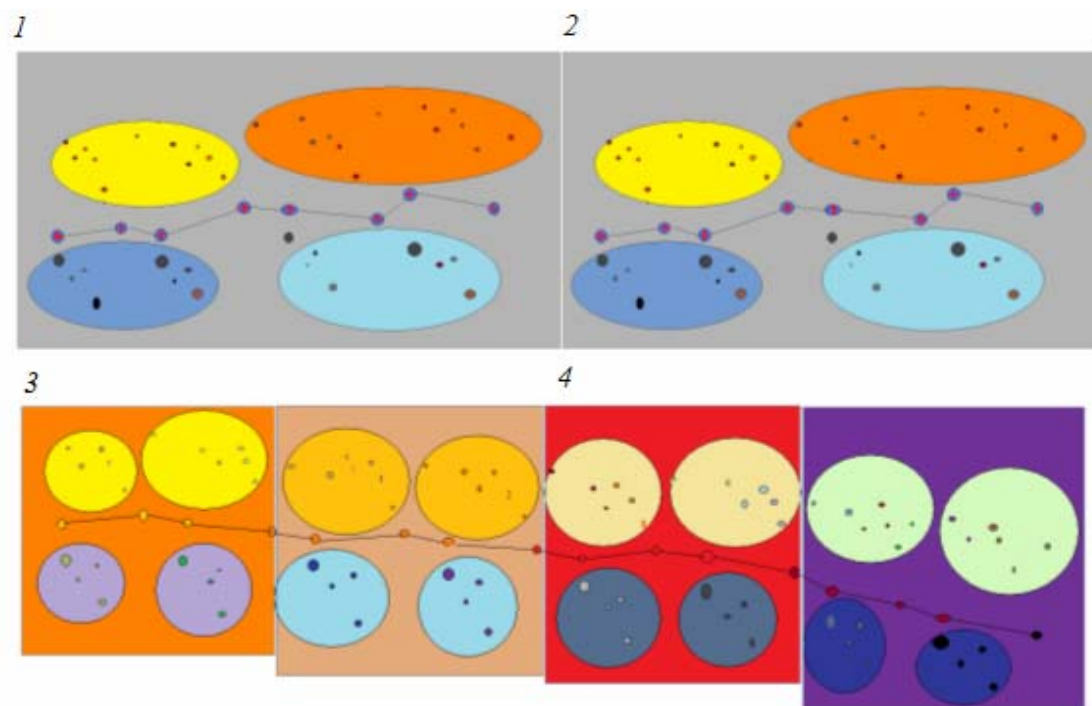


Fig. 18 compassos 1 a 4

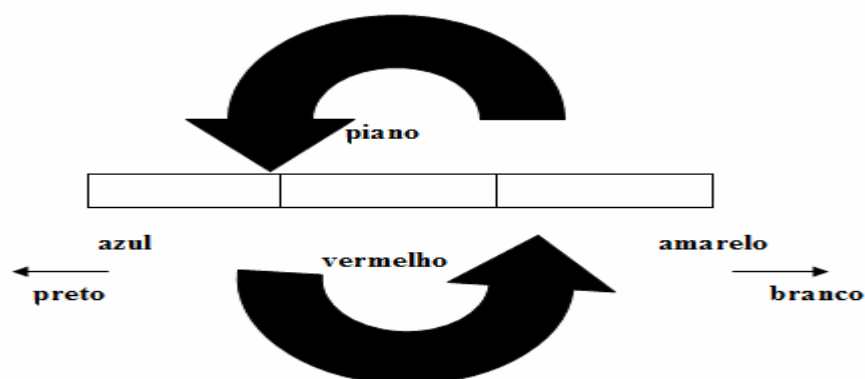


Fig. 19 Kandinsky, o piano e as cores

O clímax foi traduzido pelas cores mais vivas, ardentes<sup>89</sup>, as quais emitem frequências altas. Neste caso existe a compatibilidade sonora e cromática entre altura, cor e dinâmica. O clímax surge depois dum movimento sonoro ascendente tanto quando a cor se intensifica à tarde; um movimento sonoro que encontra a sua correspondência

<sup>89</sup> Segundo Wassily Kandinsky a cor vermelho corresponde ao meio do teclado (registro 3). As notas agudas determinam o aquecimento desta e as notas graves o seu arrefecimento. Kandinsky, Wassily (1975) *Curso da Bauhaus*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA (pp. 74)

no mundo colorístico natural. O gesto sonoro – cromático anterior existe em todas as construções (peças) seguintes. No entanto, a matéria fluida aclara-se ou escurece-se segundo a utilização de diversos estratos sonoros horizontais conjugados com estruturas verticais. O ponto de partida define a colorística e o sonoro da obra. O dramatismo desta obra advém do uso de recursos com características diversas. A horizontalidade melódica do estrato mediano associada com a direccionalidade vertical dos dois estratos colaterais, determina uma imagem em cruz. Há um cruzamento ideológico menos visível o qual ajuda na definição do equilíbrio entre os três estratos (superior, inferior e intermédio médio). Já mencionada, a interacção entre os três elementos determina a transferência de direccionalidade vertical (harmonicamente) e horizontal (melodicamente). O primeiro composto sonoro baseia-se na harmonia, na melodia, e no espectro tímbrico e colorístico de *fa# menor*. Este manifesta a existência de cerca de dezanove pontos sonoros com direcção vertical, e quatro pontos sonoros com direccionalidade horizontal.

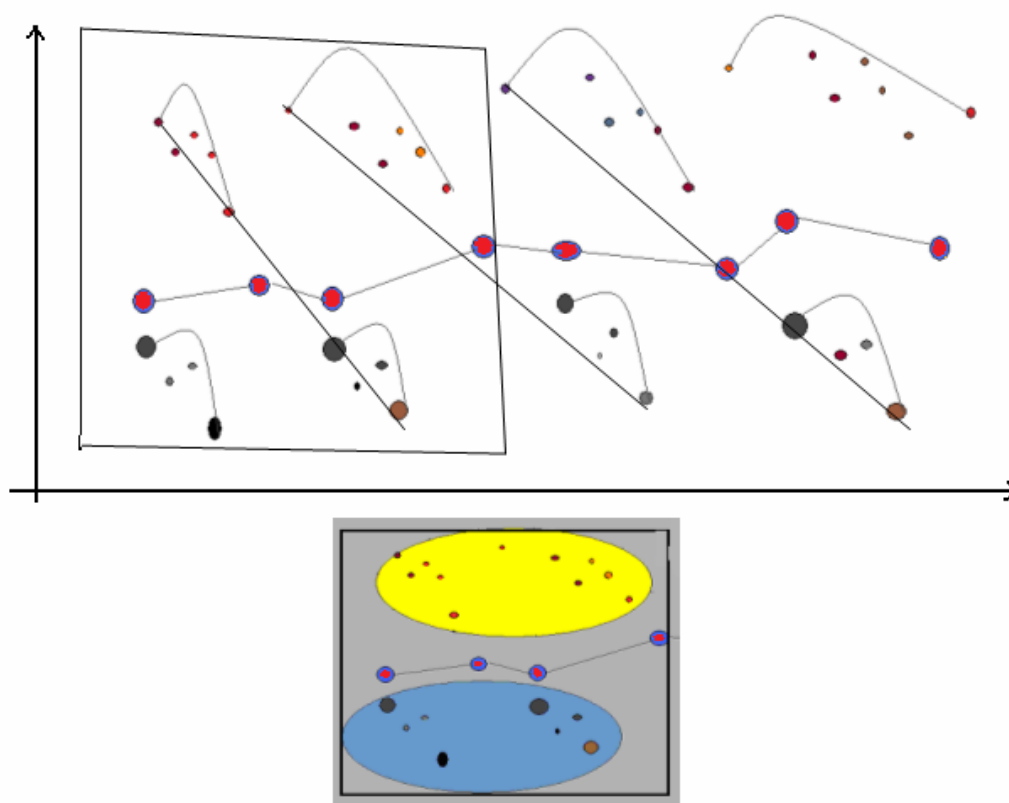
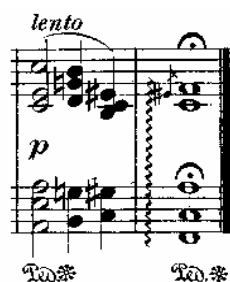


Fig. 20 *um complexo (Ponto, linha, plano, cor).*

Os últimos dois compassos constituem uma transição entre o mundo imagético – sonoro fluído encontrado no prelúdio oito e um novo universo imagético sonoro,

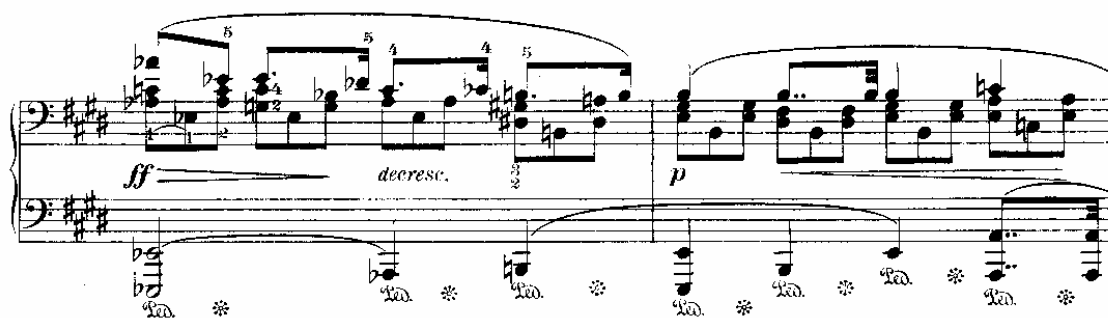
consistente, o do prelúdio nove. Este representa um dos exemplos mais concludentes da exploração dos recursos manifestos do domínio e universo consistente.



Ex. 59

F. Chopin – Prelúdio nº 8 compassos 33 e 34

O maior contraste manifesto entre uma concepção de natureza fluida, elástica e uma outra de natureza consistente existe visivelmente ao passar do prelúdio oito para o prelúdio nove. O último (9) contém elementos de natureza consistente tal como acordes e construções acórdicas durante toda a sua extensão. Também os elementos dinâmicos de natureza *f* – *ff* contribuem para a propagação das ondas sonoras com uma maior intensidade, a qual é atribuída pelo ataque mais firme sobre as teclas. Assim, os objectos de natureza consistente e aqueles que possuem contornos mais suaves, ficam mais visíveis, mais penetrantes.



Ex. 60

F. Chopin – Prelúdio nº 9 compassos 8 e 9

Este exemplo mostra que o clímax da peça é seguido pelo começo duma construção cujo ponto de partida é determinado pela dinâmica de *p*. O contraste dinâmico existente cria a diversidade dentro dum espectro sonoro igual formalizado por construções semelhantes. Estas se formam determinando três estratos. O estrato superior define a construção melódica. Sendo linear possui variações de direcção mínimas. Neste sentido o âmbito mínimo entre as notas é de segunda menor, e o maior, de quarta

perfeita. O segundo estrato gera mais dinamismo, tendo mais elementos (sons) por fracção de contagem. A quialtera de três forma uma estrutura uniforme, a qual se perpetua durante toda a obra. Dentro do espectro uniforme, pequenas variações composicionais constituem uma forma de ajustamento na especificidade contextual de cada quialtera de três. Há vários exemplos que mostram a importância da variação que lhes foi aplicada.

- Em exemplo a simplificação de conteúdo que leva à construção de um elemento musical cujo carácter é de simplificação e sintetização discursivo:

Ex. 61

F. Chopin Prelúdio nº 9 compasso 6



- O segundo exemplo mostra uma forma de enfatizar os elementos que compõe a textura e o discurso musical:

Ex. 62

F. Chopin Prelúdio nº 9 compasso 10

- O terceiro exemplo mostra formas habituais de variação no contexto anteriormente definido.



Ex. 63

F. Chopin Prelúdio nº 9 compasso 9

O estrato inferior define de uma forma quase simplista o objecto imagético – sonoro empregue. Através de fórmulas e construções rítmicas lógicas e determinativas de significados ou gestos rítmicos de carácter mais *vivace* define-se um percurso com uma importância semelhante ao estrato superior.



Ex. 64

F. Chopin – Prelúdio nº 9 compassos 1 e 2; estrato inferior



Ex. 65

F. Chopin – Prelúdio nº 9 compassos 3 e 4; estrato inferior

A importância do estrato inferior não é facultada apenas pela razão harmónica mas também pela diversidade de gestos rítmicos, construções diversas em sucessão e variações dinâmicas. Comparando os dois estratos principais vê-se que o inferior é mais diverso em termos rítmicos e melódicos. No entanto, injustamente, a melodia principal é



a mais aguda por razões de continuidade sonora, ritmo ostinato e posicionamento superior. Há momentos na peça em que o papel dos dois estratos é igualmente importante. Como já referi, o suporte harmónico conjugado com a variedade rítmico – melódica influencia quem está a produzir o objecto imagético – sonoro no sentido de equilibrar dinamicamente os três planos. Acho que os momentos de máxima diversidade encontrados no plano inferior merecem sobressair na execução da obra. Através dum pensamento performativo que revela o do belo encontrado nas linhas melódicas do estrato inferior, sem menosprezar a importância já definida do estrato superior, consegue-se chegar a um compromisso musical, um compromisso que pode revelar a realidade formosa e escondida da criação composicional e performativa desta obra. Nos compassos 3 a 5, o equilíbrio entre os três planos encontra-se na sobreposição entre a melodia (de carácter linear agrupada em ritmos de essência ostinato) com os grupos de três colcheias (as quais são reformulados em função dos planos) e a melodia com função harmónica e propagadora de diversidade rítmico – melódica.

Ex. 66

F. Chopin – Prelúdio nº 9 compassos 3 e 4.

Tendo em vista todos estes elementos composicionais, encontramos uma forma diversa de natureza consistente, a qual sofre variações segundo um trabalho efectuado ao nível médio, inferior e superior da textura. Hierarquicamente, há momentos de equivalência entre os estratos composicionais, mas, em geral, a importância melódica é representada pelo estrato superior.

O prelúdio seguinte, o número dez, combina duma maneira subtil as duas existências definidas anteriormente, tendo ainda a ajuda dum elemento estabilizador, o acorde de décima. Podemos ver elementos do prelúdio anterior, os quais serão implementados nesta obra. Esta característica, ou o ver caleidoscópico, persiste desde os prelúdios seis, sete e oito, sendo debatido na relação entre os prelúdios nove e dez. A formula rítmica complexa da *apogiatura – trilo* no valor duma semínima, a qual termina com uma *apogiatura*, constiui um elemento de transição entre o estado fluido e o estado consistente. Tendo em consideração o contexto semelhante em que este elemento é colocado (tanto no prelúdio nove como no prelúdio dez), podemos exprimir o facto como constituindo uma marca da diluição e fusão entre o consistente e o fluido. De facto o objecto consistente que se formaliza com base numa forma fluida, elástica menos consistente, ganha propriedades mais suaves. No exemplo seguinte<sup>90</sup> a base de construção dum objecto consistente é posta em contextos diferentes do ponto de vista agógico e composicional. O primeiro objecto deve ser executado num andamento *Molto allegro* no contexto composicional de transição para uma nova expressão e, implicitamente, carácter, conferidas pela mudança de articulação e de tonalidade. Diferentemente, a segunda variante deve ser executada num andamento *Largo e Grave*.



Ex. 67

F. Chopin – Prelúdio nº 10 compasso 7; Prelúdio nº 9 compasso 3

<sup>90</sup> Mostra o compasso 7 e o princípio do compasso 8 do prelúdio dez e o compasso 3 e princípio do compasso 4 do prelúdio 9.

Neste sentido os compassos 7 e 8 constituem um momento de transição entre construções de tipo fusionadas, formalizadas pela sobreposição de articulações rápidas de grupos de 5 semicolcheias por unidade de contagem no registro agudo, as quais definem movimentos circulares e sucessões de acordes de décima harpejados no registro grave. Estes últimos definem o objecto consistente que servirá de sustentação da construção musical.

agrupamentos de notas curtas com direcionalidade descendente de carácter circular, aos quais determinam ideias de fluído

**Molto allegro.**

acordes de décima harpejados os quais contribuem para a definição do estado consistente

Ex. 68

F. Chopin – Prelúdio nº 10 compassos 1 e 2

A indicação *p leggiero* do início da obra tem repercussões na execução refinada dos objectos consistentes, enquanto a representação do domínio fluído está mais definida. O *leggiero* associado ao fluído de direcionalidade circular descendente sobressai. A localização no registro agudo ocasiona a formalização de emissões de frequências agudas, as quais podem ser interpretadas imagetivamente por variedades de agrupamentos de cores e pontos sonoros. Nesta situação, o contraste deriva da sobreposição de elementos brilhantes com elementos mais opacos. A ressonância conferida pela décima harpejada determina, compassos 7 e 8, a sua reformulação utilizando o conceito do domínio fluídico já usado no prelúdio anterior.

Em última análise o prelúdio dez é formado por construções que misturam estados mais ou menos consistentes, nomeadamente os elementos encontrados no estrato inferior, e construções mais ou menos fluídicas encontradas no estrato superior. Parece que a tendência geral é a de transformação do estado fluídico para um estado mais consistente, através de inserções intercaladas de objectos consistentes,

nomeadamente compassos 3 a 4, 7 a 8, 11 a 12, 15 a 18. Harmonicamente o objecto fluídico toma a forma da construção do acorde de décima harpejado formalizando harmonias segundo o seguinte esquema:

C 1	C2	C3	C4	C5	C6	C7	C8	C9	C10	C11	C12	C13	C14	C15	C16	C17	C18
dó#	dó#	dó#V	dó#V	dó#	do#	sol#	sol#	fa#	si	fá#	dó#V	dó#	dó#	dó#V	dó#V	dó#	dó#V
“ ”	fá#	“ ”	“ ”	“ ”	fá#	sol#	“ ”	si	fá#	“ ”	“ ”	“ ”	fá#	“ ”	dó#	dó#V	dó#
fá#	dó#	“ ”	“ ”	fá#	dó#	sol#V	“ ”	fá#	si	“ ”	“ ”	fá#	dó#	dó#	“ ”	dó#	_____

Os últimos compassos (15 a 18) afirmam o estado consistente, reconfigurando-se em função da lógica harmónico – melódico – rítmica proposta.

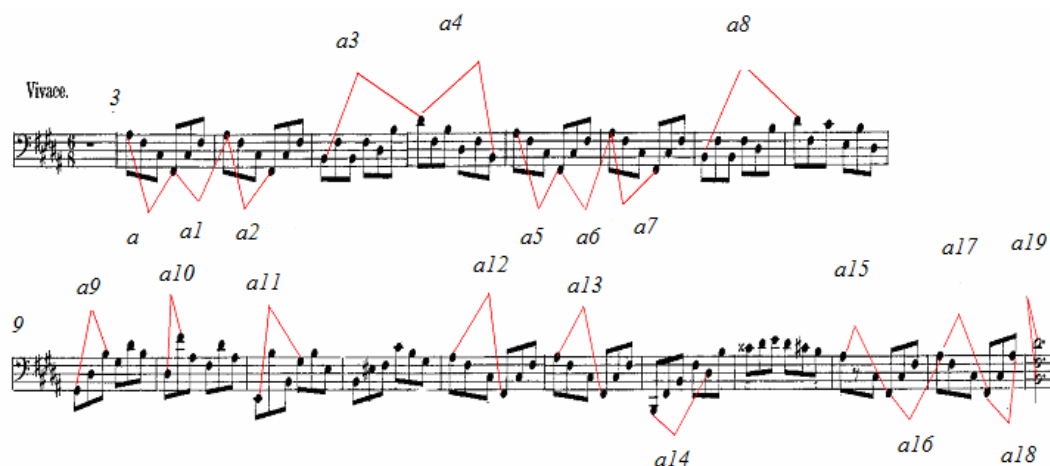
The image shows a musical score for Chopin's Prelúdio nº 10, measures 15 to 18. The score is in 6/8 time. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand has a harmonic line with chords. Red annotations highlight specific harmonic and melodic structures. A red box highlights a chord in measure 16, and red lines connect notes across measures, indicating a descending sequence of thirds (Lá #, Dó #, Fá #). The tempo marking 'poco rit.' is present in measure 17.

Ex. 69

F. Chopin – Prelúdio nº 10 compassos 15 a 18

O prelúdio onze apresenta de uma forma clara elementos fluídicos e as transformações que estes determinam. O estrato superior manifesta uma linha melódica formalizada por grupos de três colcheias num andamento *Vivace* (6/8). Estas são organizadas por construções fraseadoras. A primeira unidade fraseadora abrange uma mínima com ponto e seis colcheias nos compassos 1 e 2. Esta determina, através da lógica harmónica subentendida e do desenvolvimento melódico, uma outra construção fraseadora, a qual, manifesta mais componentes de natureza determinante. O primeiro elemento novo da peça, mas já explorado noutros prelúdios, é o intervalo de décima. Ele reaparece de uma forma diferente do ponto de vista direcciona e temporal. A direcção descendente e a sequência de três colcheias (Lá #, Dó #, Fá #), as quais formalizam uma

unidade temporal, determinam a especificidade do estrato inferior. O desenvolvimento melódico deste estrato leva o *mármore* (décima) para outras tonalidades e implicitamente outras cores harmónicas. Em paralelo com o desenvolvimento, no sentido de amplificação ou atrofiamento, da tensão imagético – sonora, o intervalo de décima surge maior ou menor, ascendente ou descendente, directa ou indirectamente.

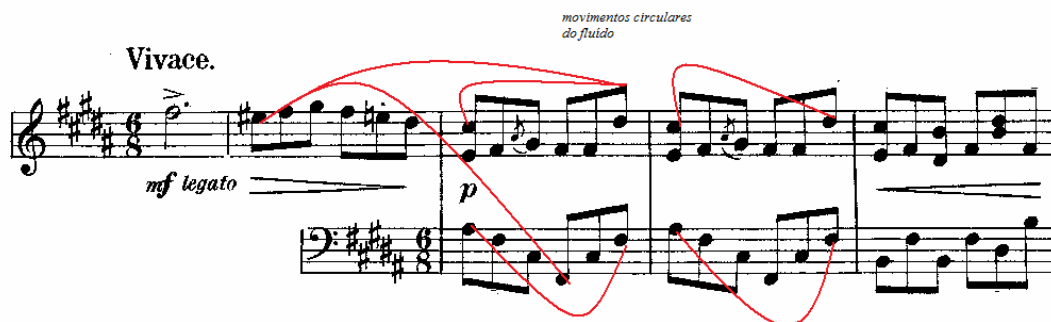


Ex. 70

F. Chopin – Prelúdio nº 11 compassos 3 a 19; estrato inferior; intervalo de décima

Podemos reparar que em dezanove compassos do estrato inferior Chopin utiliza dezanove vezes o intervalo de décima. No entanto, este surge de maneiras diferentes, de acordo com a conjuntura harmónico – melódica onde se localiza. Em 100% dos casos determina mudança de direcção intervalar.

A horizontalidade do plano inferior converge para o estabelecimento do estado fluídico, o qual foi implementado anteriormente, nos primeiros dois compassos do estrato superior. Esta transferência conceptual determinará a criação da unidade fluídica, a qual caracterizará todo o prelúdio. Esta toma forma através de movimentos circulares, determinados pela utilização de fórmulas de carácter repetitivo e expansivo. Globalmente, criam a sensação de maleabilidade, a qual é conferida, também, pela existência de contornos que sugerem a ideia de espiral.



Ex. 71

F. Chopin – Prelúdio nº 11 compassos 1 a 4: *movimentos ondulatórios*

A especificidade fluídica não é uma novidade no conjunto dos 24 *Prelúdios*, tendo a intenção de constituir a ambiência poética pretexto para a reformulação contínua dos mesmos elementos. Os movimentos circulares são o resultado de acumulação do estado fluídico através da expansão da tensão excêntrica. Neste prelúdio, a partir dum ponto sonoro (Fá # 4) do qual emana sonoridade de movimento expansivo, determinada pela colocação do acento expressivo na nota, surge uma construção abstracta conferida pela existência de elementos que determinam a criação da ambiência poética fluídica. De facto, o espectro dos harmónicos que emanam da execução da nota Fá # 4 determinará a especificidade do fluído. A continuação ideológica dos harmónicos traduz-se em construções repetitivas de carácter circular e fluídico. No entanto, o motor estabilizador desta construção puramente dispersa no espaço – tempo do universo criativo revela-se ser o intervalo de décima ou o elemento *mármore bachiano*. Ele ocorre dezanove vezes no percorrer de dezanove compassos. A última aparição afirma um estado consistente do *mármore*, como necessidade de afirmação e simultaneamente sugestão de finalização. Em seguida o discurso afirma outras características, as quais, em última análise, preparam duma maneira subentendida um novo começo, o do prelúdio doze. Os elementos de natureza mais consistente, formalizados por anúncios de acordes e construções acordicas contribuem para a formalização dum estado neutro. Este estado é determinado pela sobreposição de elementos anteriormente propostos (fluídicos) com elementos consistentes. Neste contexto podemos considerar esta secção como uma ponte que afirma duas coisas diferentes mas, paralelas. Por um lado, afirma o final do prelúdio onze e da ambiência poética fluídica manifesta durante o percorrer do prelúdio, por outro, constitui um momento de transição para um novo estado o qual vai ser revelado no prelúdio seguinte.

A transformação imagético – sonora dos elementos encontrados na transição para o prelúdio doze é feita pela colocação das indicações *Presto* e *f* *acentuado* as quais contribuem para a construção do contraste imagético – sonoro. Podemos ver no exemplo seguinte como o mesmo elemento compositivo, o intervalo de terceira, ganha propriedades diferentes através da colocação em diferentes conjunturas imagético – sonoras.



Ex. 72

F. Chopin Prelúdio 11 compassos 26 e 27; F. Chopin Prelúdio 12 compasso 1; *transferência*

Entre o prelúdio onze e o prelúdio doze manifesta-se uma intensificação acentuação da tensão excêntrica. No entanto ela não está descrita na partitura. A existência invisível, subentendida, dum acréscimo de tensão através da reformulação do estado de silêncio, o mesmo que se encontra entre duas existências criativas, determinará a criação do valor simbólico duma fracção nula, ou dum espaço vazio. Se na concepção de Wassily Kandinsky o fim sonoro, ou em geral das coisas, se traduz pelo preto, então, podemos deduzir que no espaço e tempo pertencendo ao ponto zero, o qual se encontra depois do fim ideológico e antes dum novo começo, não há tensão e, portanto, sonoridade (concreta ou imaginada). Em última análise, surgem-me as seguintes perguntas. Quando é que o compositor foi obrigado a reformular as suas ideias, utilizando, nesta situação, um elemento já usado? Será que no espaço – tempo da fracção zero se manifesta o fenómeno de transferência<sup>91</sup> que determinará ao compositor, de uma maneira inevitável, reutilizar esse elemento numa construção com

<sup>91</sup> A nível subliminar.

características geralmente diferentes? Será que a fracção zero, o momento de paragem criativo, onde a mente reformula de uma maneira incontrolável, constitui o intervalo de tempo indefinido, mas determinante, na criação seguinte? Em última análise pode ser que tudo dependa de factores de facto incontroláveis. Chopin, através das fugas da realidade busca este conhecimento escondido (as pequenas percepções) dentro da fracção zero tentando encontra-lo para que ulteriormente o possa utilizar nas suas criações. Para mim os contrastes bruscos do pictórico e musical que surgem entre determinadas criações podem constituir o efeito codificado através da escrita do espanto sentido ao encontro dum novo senso comum, um senso comum próprio ao compositor, o qual se cristaliza através da revelação de novos elementos de existências latentes.

Na determinação do desenvolvimento lógico dos 24 *Prelúdios* observamos que depois de cada incremento do andamento, da tensão excêntrica ou da dinâmica existe um gesto ulterior de compensação. O prelúdio treze manifesta características contrastantes em relação ao precedente e ao seguinte. Assim, pode constituir uma ponte de transferência entre existências criativas de carácter *agitado* e/ou pode ser um ponto de relaxamento, e simultaneamente de interesse, que surge depois (ou antes) de entidades perturbadas. Em ambos os casos o valor duma música que manifesta as características do prelúdio treze aumenta, encontrando-se em relação, e interacção, com os prelúdios doze e catorze. Neste sentido os prelúdios que o circundam mostram situações que levam o executante a mudanças de carácter. No prelúdio doze o carácter implementado pela indicação de andamento *Presto* pode ser associado a valores de tensão que se revelam ao analisar também o prelúdio catorze. O *agitado* com *fogo* do primeiro prelúdio é transposto para o prelúdio catorze duma maneira diferente, através do grau de tensão concêntrica que pode ser interpretada ao ouvir o prelúdio treze. Neste sentido, a transposição de tensão excêntrica através do caminho que reflecte tensão concêntrica torna-se a especificidade do prelúdio catorze. Este caracteriza-se por movimentos expansivos e repetitivos, geradores de uma direcionalidade circular. O incremento do volume sonoro a partir dum ponto só gera sensações que podem ser associadas a movimentos circulares regeneradores. Não podemos esquecer que o tipo de tensão que caracteriza este prelúdio provém dum trabalho ulterior de tensão concêntrica. As influências dentro do universo criativo convergem, por vezes, para um ponto, o qual reúne características próprias pertencendo a outras existências criativas. O prelúdio



catorze reúne por um lado influências determinadas pela expansão da tensão excêntrica, mais afastadas (do prelúdio doze), e por outro, de tensão concêntrica, mais próximas (do prelúdio treze).

Relativamente ao prelúdio doze, este tem que ter a força necessária para poder projectar tal influência através do movimento expansivo que caracteriza a tensão excêntrica. Pelo contrário, a aproximação temporal entre as criações treze e catorze confere mais probabilidade de existência de uma boa transferência ao nível da tensão concêntrica. Para criar unidade dentro da diversidade ideológica, Chopin utiliza no prelúdio doze valores dinâmicos superiores aos valores encontrados no prelúdio treze. Assim, a síntese manifesta no prelúdio catorze pode-se concretizar numa existência própria, autónoma, dentro dum contexto simultaneamente perturbado e calmo. Do ponto de vista dinâmico encontramos valores entre *pp* e *ff* dentro duma área de dezanove compassos num andamento *Allegro*, num compasso 2/2. Isto comprime os valores superiores encontrados no prelúdio doze e os valores inferiores presentes no prelúdio treze. De facto, a fusão de termos antinómicos num espaço de tempo tão comprimido resulta numa construção que pode manifestar apenas instabilidade. Chopin traduz isto através do uníssono e de variações dinâmicas bruscas. O impacto percebido pode ser relacionado, por um lado, com a existência contornada do estado suspenso numa forma indefinida, o qual poderia ser o vento e, por outro, poderia ser interpretado como a síntese de duas existências antagónicas.<sup>92</sup>

---

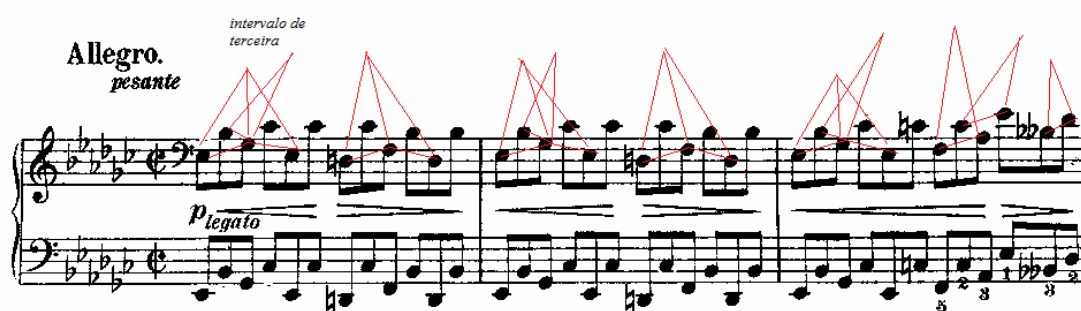
<sup>92</sup> Encontrámos igualmente esta acção no quarto andamento da sonata em *sib*. O estado muito instável do fluído imanente explode no clímax da construção. Com os mesmos sons, Chopin transforma o carácter de *agitado*, sugerido pelas inflexões bruscas de dinâmica (compasso 1), num carácter *brutal*, sugerido por um discurso formalizado por um *uníssono* numa dinâmica de *ff*. Em última análise enfatizo o primeiro discurso (compasso 11).



Ex. 73

F. Chopin – Prelúdio nº 14 compasso 1 e 11

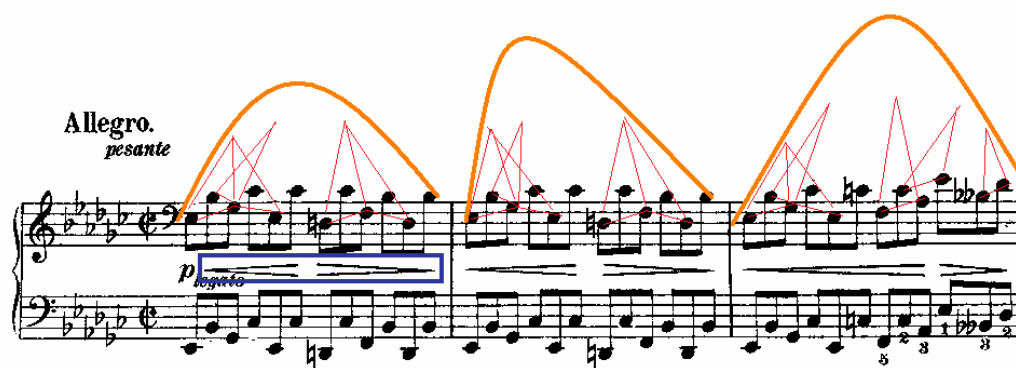
Do ponto de vista melódico encontramos a síntese do intervalo décima, presente no prelúdio doze e no prelúdio treze. Neste sentido surge o intervalo de terceira como motor gerador do discurso musical.



Ex. 74

F. Chopin – Prelúdio nº 14 compassos 1 a 3; *figuras*

Há um cruzamento entre duas linhas construídas com base em terceiras o qual gera diversas figuras geométricas, as quais se revelam bastante interessantes. A sobreposição de triângulos sonoros de diferentes formas e dimensões gera um discurso imagético – musical com novas articulações mentais. Relativamente aos cruzamentos mentais de diferentes objectos imagético – sonoros podemos observar que as formas quebradas tendem a tornar-se mais suaves, redondas, através dos relacionamentos que se estabelecem entre os objectos.



Ex. 75

F. Chopin – Prelúdio nº 14 compassos 1 a 3; *dinâmicas evolutivas*

O carácter de *crescendo* – *decrescendo* determina a criação de movimentos circulares baseados na nota *mib*. O discurso superior é dobrado no estrato inferior, constituindo o suporte harmónico. O efeito deste acontecimento pode ser interpretado como uma linha contínua mais densa a qual através dum discurso formalizado por intervalos diversos e suas relações toma formas de natureza abstracta. Estas formas adquirem um certo simbolismo, facultado pela utilização e combinação de uma série de elementos não estéticos, intervalares. O simbolismo estético manifesto na elaboração de linhas melódicas e de formas abstractas várias, surge imaginado pelo executante durante o processo de criação da interpretação da obra. Neste caso, pela análise, podemos ver que o efeito geral, de características marcadamente suaves, da linha melódica é produzido por uma série de figuras abruptas e quebradas. É interessante o facto de que uma associação de elementos proeminentes pode determinar, através da inserção da indicação *crescendo* – *decrescendo*, uma imagem imaginada mais redonda. O semicírculo do estrato superior sobreposto com o semicírculo correspondente ao estrato inferior cria um círculo sonoro completo. Revela-se assim uma forma complexa e completa, o círculo sonoro, ou o veículo do máximo de tensão concêntrica e do máximo de tensão excêntrica em equilíbrio.

Do ponto de vista intervalar o prelúdio catorze constitui um dos prelúdios que manifesta abundância de intervalos mais simples. A sua sequência é no entanto capaz de criar mais tensão concêntrica, tensão essa que se manifesta por acumulação. No entanto,

o momento de explosão dinâmica coincide com o momento de libertação da tensão concêntrica acumulada. Esta determina movimentos direccionados para o exterior, encaminhados pela transformação da tensão concêntrica em tensão excêntrica. O momento de propagação excêntrica leva o pensador – executante a reformular, de uma maneira controlada o conteúdo, neste caso conteúdos de natureza fluídica. A sua reformulação ocasiona a formação duma conjuntura de fracturas e objectos emanados através da explosão. No entanto, o executante, não pode ter o controlo absoluto, sendo a situação facilitada pela sua natureza imperfeita. Assim, e neste caso, a peça ganha outra dimensão, a qual poderia ser chamada de estado intangível.

Este acontecimento incontrolável, mas envolvido numa situação geralmente controlável pelo executante, foi determinado, ou pode ser consequência, do estado instável controlável tanto anterior como ulterior. A regra seguida, relacionada com o controlo dum recurso fluídico de natureza instável, parece levar o executante para um acontecimento incontrolável, facultado, por um lado, pela condensação de elementos diversos durante um espaço de tempo restringido e, por outro, pela explosão facilitada pela instabilidade do fluído ao qual lhe foi induzido uma dose superior de tensão relacionada com o uso de recursos diversos, especialmente dinâmicos.

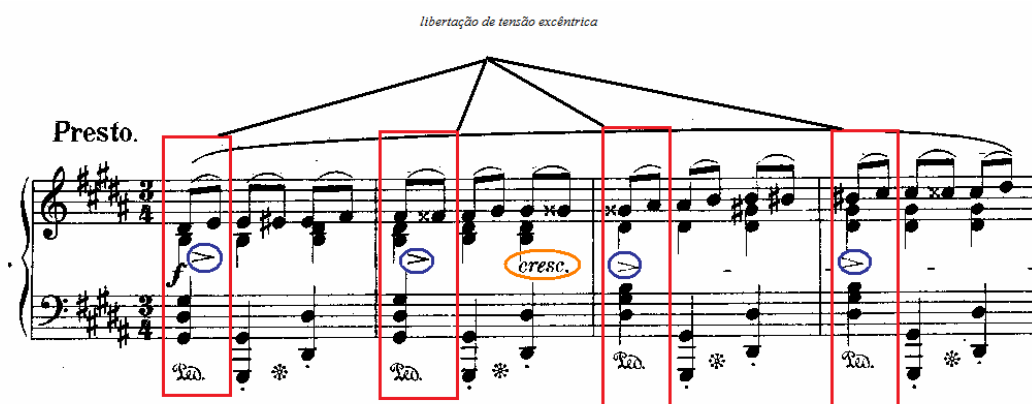
Em última análise, se a regra levou a este acontecimento então qual o valor dela? Pode ser que o compositor quisesse explorar os seus limites e os limites do executante. Pode ser que o compositor as quisesse explorar até um certo ponto, um ponto incontrolável, ou quisesse sintetizar a sua natureza, aquela que se encontra relacionada com o seu incontrolável.<sup>93</sup>

Para definir a síntese é necessário definir a sua proveniência, ou as obras influenciadoras. O prelúdio doze caracteriza-se em geral por um emanar de uma tensão excêntrica a qual nos é revelada através dum discurso cursivo caracterizado por contínua aceleração da pulsação, determinando acumulação de tensão. No entanto, acontece um fenómeno interessante. As acentuações situadas a cada princípio de cada unidade de três pulsações, determinam a libertação da tensão acumulada. Então, a construção formada por oito estruturas ternárias (frase), a qual manifesta acumulação de tensão concêntrica, contém momentos de relaxamento que determinam a formalização

---

<sup>93</sup> O incontrolável que é conveniente distinguir entre as fugas da realidade que o caracterizavam durante o período de criação de obras musicais e a visão de tipo romântico sobre a criação e a vida em geral.

da tensão excêntrica. Esta manifesta um desenvolvimento gradual facilitado pela inserção da indicação *crescendo* na estrutura fraseadora.



Ex. 76

F. Chopin – Prelúdio nº 12 compassos 1 a 4; *tensão*

Já anteriormente referido a transição entre o prelúdio onze e o prelúdio doze manifesta, de uma maneira invisível e inaudível, um acréscimo de tensão. Este facto traduz-se também pela existência da acentuação presente no início do primeiro tempo do prelúdio doze. Ao seguir uma ideia precedente, esse ponto constitui a explosão de uma tensão concêntrica acumulada dentro do imaginário e, a ligação criadora, instituindo a formação da tensão excêntrica e o fortalecimento da união, ao nível da obra, na sua globalidade. Dentro desta estrutura tensa encontrámos pontos de ruptura da construção, pontos esses que determinam a formalização do carácter extrovertido. Isto manifesta-se nos momentos de clímax ou de acumulação de uma forma extrema de tensão concêntrica. Estes encontram-se nos compassos 21, 37 a 38, 53, 80 a 81.



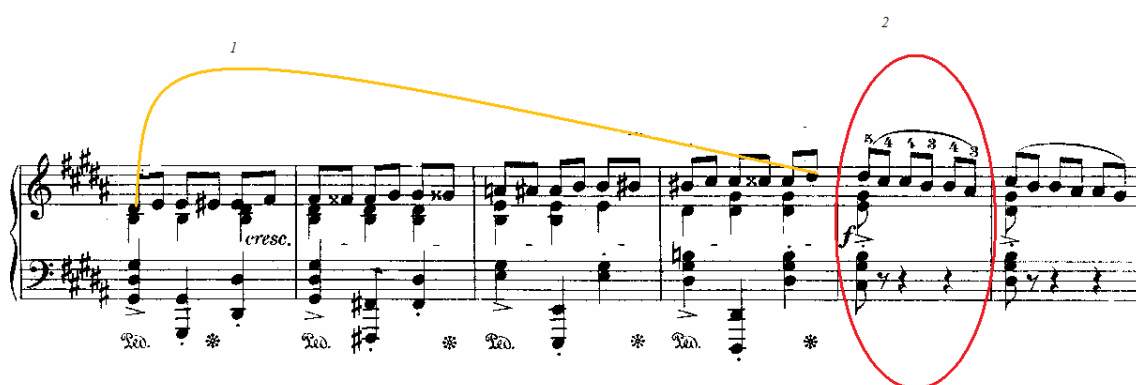
Ex. 77

F. Chopin – Prelúdio nº 12 compassos 17 a 22



Ex. 78

F. Chopin – Prelúdio nº 12 compassos 34 a 37



Ex. 79

F. Chopin – Prelúdio nº 12 compassos 49 a 54

Podemos ver que todos os exemplos expostos manifestam uma característica comum. Depois de cada acumulação de tensão concêntrica (1) existe um gesto de compensação (2) o qual se manifesta pela presença da indicação *f* ou *ff* determinando movimentos direccionados para o exterior, de carácter expansivo, sustentados pela ideia de tensão excêntrica ou movimento extrovertido.

A sequência destes acontecimentos determinará a formação de uma existência sonora de carácter proeminente, de velocidade superior, e de propagação longa, a mesma que influencia a formação e o desenvolvimento do prelúdio catorze.

No caso do prelúdio treze, a formação de pontos de interesse, ou de clímax concretiza-se de uma forma diferente. Neste sentido, a ideia de energia excêntrica é sustentada pela diferente combinatória de agregados sonoros, entre os quais existem pontos sonoros hierarquicamente mais importantes, que precisam sobressair. A forma de sobressair não tem a ver necessariamente com a utilização de uma dinâmica superior

mas, com a emanência de uma qualidade sonora diferente, conferida por uma série de características determinadas através da execução da obra pelo intérprete. Neste sentido, observando o desenvolvimento deste prelúdio sobressaem as seguintes características. É uma existência de natureza mista, combinando elementos fluidos (no estrato inferior) os quais são formalizados através dum discurso de carácter pouco instável conferido pelas mudanças subentendidas de andamento que se manifestam pela necessidade de relacionar objectos imagéticos – sonoros de características diferentes. O estrato superior desenvolve estruturas mais consistentes (acordes e estruturas acordicas) que contribuem para a criação de tensão excêntrica através da ênfase de certos componentes. Este determina ainda a formação da criação e percepção qualitativa dos objectos consistentes e simultaneamente geradores de tensão excêntrica. A tensão excêntrica surge através dum conjunto de relações entre os acordes. Neste caso a especificidade da tensão excêntrica é atribuída pela especificidade dos agregados sonoros consistentes.



Ex. 80

F. Chopin – Prelúdio nº 13 compassos 1 a 3; *acorde de sétima de dominante.*



Ex. 81

F. Chopin – Prelúdio nº 13 compassos 5 e 6; *acorde menor e maior em f.*



Ex. 82

F. Chopin – Prelúdio nº 13 compassos 14 a 16; *agregados sonoros tensionais*



Ex. 83

F. Chopin – Prelúdio nº 13 compassos 21 e 22; *resolução tensional*.

Podemos observar que a tendência de cristalização da tensão manifesta-se pela utilização de acordes de sétima de dominante. No entanto, há casos onde esta regra não se aplica. Este facto depende de factores relacionados com a lógica da frase e da dinâmica. Existem casos semelhantes nos compassos 30 a 33 e 37 etc. Ao destacar a nota superior do agregado sonoro Chopin cria sensações semelhantes ao momento de ver a lua no silêncio da noite. Esta sensação é facilitada pela implementação de movimentos circulares de carácter repetitivo que se formalizam a partir da mesma nota.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> O estrato inferior é composto ritmicamente com base em durações de colcheias, as quais manifestam contornos diversos de direcionalidade ascendente e descendente, sustentando a ideia de circularidade dum objecto fluído, flexível.

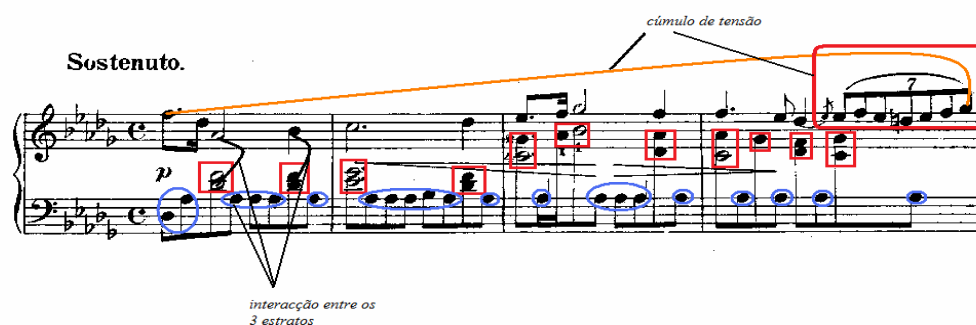




ostinato de colcheias, inserindo, por outro, novos elementos, os quais se evidenciam de uma outra natureza musical e discursiva.

As secções semelhantes (compassos 1 a 27 e 76 a 89) apresentam três estratos dissemelhantes, sendo o mais importante do ponto de vista melódico, o estrato superior. Este encontra-se formalizado por uma melodia ritmicamente complexa. Encontramos figuras rítmicas diversas, nomeadamente o *grupetto* com ou sem *apoggiatura* presente nos compassos 4, 23 e 79. Este elemento destaca-se fortemente do conjunto apresentado e, para além de formalizar momentos curtos de transição para um novo começo (semelhante ao anterior), contribui para a codificação de movimentos melódicos e rítmicos mais suaves, os quais ajudam na formação da especificidade da linha melódica. A tensão que se acumula e se manifesta ao seguir mentalmente a linha melódica dos finais de frase, os quais coincidem com a elaboração do *grupetto*, atinge os níveis mais elevados nesses pontos. Este fenómeno surge como necessidade de preparação dum outro começo o qual exprime níveis de tensão menos elevada. Os pontos menos tensos são os princípios de frase. Entre eles existe uma variação ascendente e descendente de tensão sonora de níveis mais elevados para níveis menos elevados. A modificação surge através da sobreposição dos três estratos, os quais manifestam modificações distintas. No entanto, a sua interacção pode determinar momentos consonantes ou dissonantes e, relativamente mais tensos e/ou menos tensos. A forma da peça é condicionada pela interacção consciente dos estratos componentes.

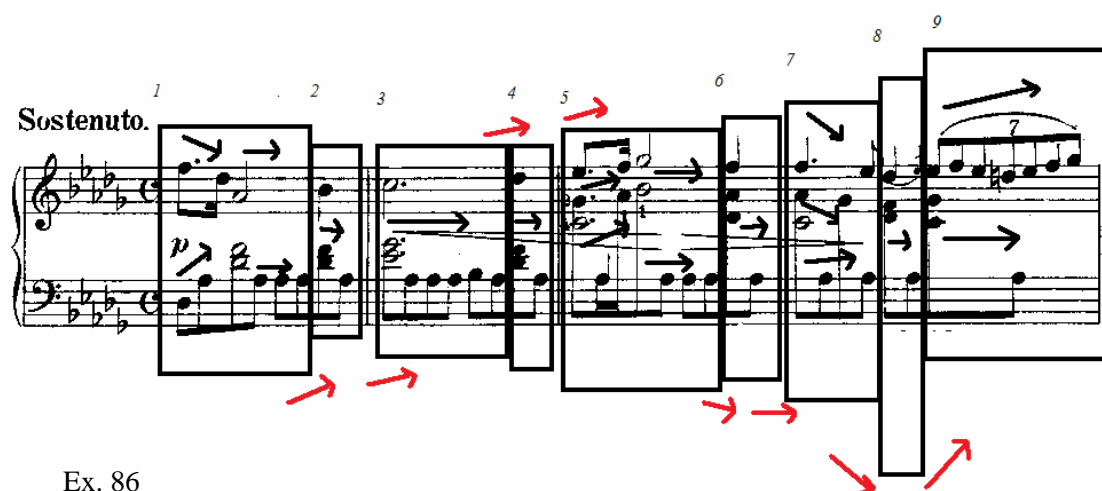
O segundo estrato surge como suporte lógico – harmónico ao estrato superior. Afirma elementos rítmicos semelhantes a este e, intervalos harmónicos que contribuem para a formação do suporte harmónico da linha afirmada. O terceiro facilita a implementação de gestos sonoros repetitivos, os quais criam uma linha de pontos sonoros intermitentes. Os espaços que o entrecortam são destinados à inserção de elementos do estrato mediano. Este processo determina um nível mais visível de interacção entre os estratos mediano e grave, interacção essa que manifesta um estado de complementaridade que se encontra formalizado pela intercalação de elementos de carácter mais vertical e outros de carácter horizontal.



Ex. 85  
F. Chopin Prelúdio nº 15 compassos 1 a 4

A interacção entre os estratos formaliza agregados sonoros verticais os quais se diferenciam pelas seguintes características: a especificidade dos agregados sonoros verticais é determinada pela sua sequência cujo percurso se constrói segundo as alterações do primeiro estrato. A sequência é formalizada por vários tipos de agregados os quais se encontram em interacção ao nível da direcionalidade horizontal. Pode dizer-se que existe uma interdependência manifesta entre os agregados, a qual contribui para a formalização da unidade fraseadora e, em última análise, da constituição de secções e finalmente da obra na sua totalidade.

Na primeira frase encontrámos agregados sonoros os quais surgem do mesmo material musical, o qual se revela no princípio da peça. Surgem como consequência do estabelecimento da ideia de tonalidade, neste caso *Ré b maior*. Os agregados verticais definem relações dentro deste espectro tonal, manifestando mudanças de conteúdo tanto ao nível rítmico, como a nível dos intervalos harmónicos. A construção do estrato superior reflecte-se nos outros e, em última análise, contribui para a formalização da especificidade do agregado. O primeiro (ex. 88) é formalizado por dois tipos de movimentos, contrários e paralelos. Estes são o resultado da instabilidade dos estratos sonoros os quais produzem uma massa sonora em permanente reconfiguração.



Ex. 86  
F. Chopin Prelúdio nº 15 compassos 1 a 4

A interação entre os conjuntos pode determinar movimentos de direccionalidade ascendente manifesta entre os agregados 1-2-3-4-5\ 8-9, descendente 5-6\7-8 ou horizontal 6-7. Esta pode ser determinada tanto por movimentos ascendentes, como descendentes ou horizontais, pertencendo ao primeiro ou segundo estratos, sendo que o estrato inferior, produz apenas movimentos de carácter horizontal, constituindo a constante da construção instável.

Este prelúdio pode ser considerado codificador de gestos musicais mais ou menos suaves, através da utilização de recursos de natureza fluídica. É constituída pela sobreposição de três estratos os quais se reconfiguram em função do primeiro, o qual manifesta instabilidade temporal.

## Conclusão

O trabalho compositivo pode ser visto como sendo constituído por alguém que, escrevendo um discurso musical constituído, entre outros, por objectos sonoros e as diversas relações que se estabelecem entre eles, elabora uma obra seguindo um esquema compositivo predefinido.

O conjunto dos prelúdios em análise ao longo desta dissertação surge de um processo de escolha, de entre o Universo das 24 obras, que reflecte os objectivos do nosso trabalho de investigação. Definem igualmente, e a nível musical, as ideias, os conceitos, e o universo imagético – sonoro e musical do compositor. Dada a relevância dos mesmos na caracterização e concretização do proposto, permiti-me escolhe-los do conjunto da obra, salvaguardando desde já a qualidade musical manifesta e presente nos restantes.

De facto, o compositor reproduz, mais ou menos conscientemente, partes/fracções/fragmentos de emoções, situações, afectos e objectos sejam imagéticos ou musicais, através duma escrita feita com o propósito de codificar esses elementos. Não podemos esquecer o facto que esta constitui um sistema gráfico que tem o propósito de codificar *uma fracção do universo imaginado e criativo* do compositor. Infelizmente, ainda não encontramos um sistema gráfico capaz de *mostrar* todas as subtilidades e os mais profundos aspectos pertencentes à vida afectiva, efectiva e criativa de um criador. Assim, a balança pode inclinar para o facto de uma escrita gráfica reduzir, e simultaneamente conduzir um indivíduo em erro, através da utilização de um sistema de símbolos, um código para a sua decodificação e, um seu sistema de formalização discursivo, sistema esse que não se encontra plenamente descrito através da notação musical. Neste sentido, e facultado pelo grande afastamento da vida real, efectiva e afectiva de um compositor, o seguimento de apenas um grafismo musical pode determinar um só resultado. Este revela-se através de uma só execução da obra.<sup>96</sup> Neste sentido, para o evitar, o intérprete sente-se obrigado a imbuir-se dos trajectos relacionados com o descobrimento da causa e efeito da utilização da sua escrita musical, aquela que lhe é relevada como tendo a especificidade única e convincente de uma obra

---

<sup>96</sup> O determinismo da escrita determina, no entanto, uma pluralidade de manifestações da obra, conseguida a cada uma das suas interpretações. A obra, única, revela-se na sua interpretação a qual, sendo singular, manifesta uma das suas faces.

e de uma sua interpretação. Nestes trajectos, os quais relacionam sons e cores, construindo formas abstractas, descobrimos que na história da cultura existiram indivíduos cujo trabalho de uma vida se relevou ser a unificação, ou uma tentativa de estabelecimento duma ciência e, concomitantemente, uma arte das cores e dos sons. Neste sentido relato que as ideias que se encontram espelhadas na fundamentação e na criação desta dissertação encontram correspondências directas (e indirectas) nos trabalhos pictóricos e teóricos do pintor Wassily Kandinsky, o qual se revela ser o principal guia na elaboração desta dissertação.<sup>97</sup>

Kandinsky admite a perpétua influência da música e das estruturas musicais sobre o seu acto de criar. Nos seus livros “Ponto, Linha, Plano” e “Curso da Bauhaus” encontramos as suas teorias acerca dos elementos componentes de uma imagem, seja de natureza visual ou auditiva, e os fenómenos resultantes da sua combinatória. Em “Ponto, Linha, Plano” elaborou numerosos desenhos e esquemas gráficos a preto e branco e um sistema de comunicação que encontrámos igualmente no grafismo de numerosas obras musicais. A sua única obra a cores, mas contendo também um esquema a preto e branco presente no livro referenciado é “Pequeno Sonho em Vermelho”. Esta obra codifica, através de pontos, linhas, planos e cores, um conjunto complexo de elementos que, em última análise, formalizam movimentos de carácter circular, momentos de concentração e desaguar ideológico, direccionalidades contrastantes, facilitando, por isso, a construção de tensões e gestos antinómicos.

Uma outra relação entre Chopin e Kandinsky encontra-se na associação de duas existências subentendidas e, simultaneamente, afirmadas. Kandinsky enfatiza uma linguagem das tensões. Afirma ainda que antes de exprimir a nossa opinião sobre uma obra de arte existe uma percepção essencialmente subjectiva, indescritível através das

---

<sup>97</sup> A sua experiência no domínio pictórico e a sua afinidade pela música resultou também na decodificação imagético – pictural de “Quadros de Uma Exposição” (1874) de Modest Musorgsky. Ao ouvir a obra cria espiritualmente cenários compositivos abstractos, os quais mostram, a nível global, elementos cénicos de uma representação não narrativa. Por vezes utiliza formas *figurativas* como nos quadros “A Grande Porta de Kiev” ou na “Praça do Mercado de Limoges”. Neste sentido, Kandinsky, de uma forma mais consciente e profissional, elabora *obras picturais* que tendem a mostrar o nível microscópico de uma vida, da sua vida, segundo parâmetros macroscópicos. Chopin utiliza elementos como pontos (sons), linhas (melodias), planos (harmónico como também sonoro em geral), um conjunto complexo de elementos gráficos, igualmente predefinido e universal, que definem à sua maneira, num contexto temporal específico, a sua vida e obra. Estas encontram-se determinadas pela utilização de linhas e pontos com efeito na espacialização e temporalização das suas ideias musicais e vivências pessoais.

palavras ou surgindo antes destas, que convém lembrar. Denominou isto como “vibrações de alma”, um estado especial e essencial para a compreensão e apreensão duma obra. No caso de Chopin encontramos uma constante semelhante nas suas obras musicais: a melodia inefável, inenarrável que é conveniente associar com a modalidade *bel canto* na abordagem das suas linhas melódicas. O estado descritível duma linha chopiniana surge sempre depois da criação e fruição do belo dela mesma. Por vezes, nem é necessária uma descrição para entender e apreender aquela linha. A sua essência provém dum trabalho que visa a reprodução de uma forma suave e inenarrável de uma linha musical. Neste sentido, o percurso dos *pontos sonoros* revela-se importante e narrável.

A exteriorização ideológica e afectiva de Frederic Chopin encontra-se manifesta na sua escrita musical. O intérprete sente-se obrigado a analisar essa escrita no sentido de criar para o seu universo, concomitantemente reprodutivo e criativo, uma ponte que serve de passagem para a vida interior do compositor. A escrita codificadora do universo (imagético – sonoro), formalizada através dum conjunto de símbolos, constitui a fonte mais próxima entre o compositor e o intérprete, sendo, paralelamente o meio físico de aproximação entre duas existências criativas diferentes. A relação consiste na sobreposição de duas ideologias pertencentes a duas realidades distintas. No entanto, o ponto comum releva-se ser a escrita.

Para que a sua escrita tenha a projecção necessária à manifestação de uma tensão latente, que no caso de Chopin, se relevou relacionada como um fogo interior, uma impaciência dilacerante e diversas ideias antinómicas (oximoros), é necessário que estas fervam incessantemente na mente e na alma chopiniana. As associações de termos contrastantes permitem a formação e o veicular da tensão. Na análise dos prelúdios encontramos níveis de tensão vários manifestos ao nível da construção dos estratos componentes. Estes, interagindo, determinam movimentos de direcionalidades contrárias. Identificamos diferentes tensões concêntricas e excêntricas resultado tanto da manifestação dos oximoros, como das construções derivadas e das interacções subjacentes. A aplicação destes conceitos de uma forma consciente ao nível performativo surge natural, porque os identificamos na escrita gráfica da partitura. Estes traduzem-se através de contrastes dinâmicos, ideológicos e formais. Os agregados formalizados através da interacção e da sua unificação manifestam propriedades reflectoras de ideias, formas e cores diversas.

A propagação destas ideias através da interpretação das suas obras musicais, surge através da interacção entre as tensões imagético e musicais. Culminantes ou não, estas podem ter como efeito a criação de imagens sonoras ou outras. Para estabelecer a natureza mais exacta do efeito produzido na mente humana temos que recorrer à investigação das causas, através dum trabalho relacionado com a identificação dos processos mentais que estão na base da constituição de certas construções musicais, ou da linguagem gráfico – musical. Sabemos que a música é codificada através de um conjunto de símbolos não estéticos que representam os diversos elementos primários, nomeadamente pontos, linhas e planos. Chopin utiliza estes elementos de uma forma mais ou menos consciente, mas nunca formalizou ou fixou teorias acerca do sentido da sua utilização. Neste sentido, a teoria mais recomendada é, no nosso entender, a de Kandinsky que teorizou acerca destes elementos e os aplicou. Paralelamente surge imbuído de manifestações artísticas relacionadas com o universo musical.

Nesta dissertação propus a descodificação dos 24 *Prelúdios* op. 28 de Frederic Chopin através dum trabalho de investigação centrado no universo criativo de Wassily Kandinsky, universo esse que se releva estar relacionado com a construção duma linguagem, neste caso, imagético – musical – tensional. Utilizando conceitos pictóricos diversos, codificadores de movimentos de direcionalidade diferentes, ou representantes de fragmentos abstractos, tencionei reafirmar a relação simbiótica entre elementos imagéticos e elementos musicais, através da escrita musical. Esta relevou-se ter, em última análise, elementos que compõem uma imagem comum ao domínio musical e ao domínio imagético. Esta ideia surgiu-me no contexto revelador de tornar ainda mais consciente o efeito que uma escrita gráfica possa ter na mente dum indivíduo. Tal como o grafismo, a cor e o som organizam a nossa percepção sobre a vida. Elas coexistem numa perpétua interacção num universo imaginado ou criativo de um indivíduo. A natureza diferente das coisas e das pessoas determina, através dum estado catalogado *qualia*, de que forma, em que percentagem, e qual a finalidade destes elementos. No caso de Chopin a finalidade consiste na criação de um sistema musical – imagético. Kandinsky criou uma forma imagético – musical de ver as coisas através das suas obras picturais. Em última análise, os dois são criadores de arte no seu estado mais abstracto, utilizando os mesmos princípios de composição: *pontos, linhas, planos*.

A performance da obra surge neste contexto de investigação e absorção de elementos que existem de uma maneira menos visível, constituindo, no entanto, uma peça de resistência duma construção, sem a qual sofrerá continuamente por uma falta de



consistência ideológica e afectiva. Na tentação de criar um sistema que permita criar a minha performance, sistema baseado nas leis dum *universo divinatório*, o qual se encontra, a meu ver, na unificação de elementos como cor, som, formas abstractas, tempo e espaço, cheguei a um resultado imagético – musical. Este combina, de uma forma mais abstracta, formas de ataque com ideias imagéticas de carácter vertical ou horizontal, pontos sonoros com pontos imagéticos mais importantes, linhas melódicas com linhas imagéticas diversas, formas mais complexas de pensamento imagético – musical, destacando o círculo sonoro, ideia de tempo, com a ideia imagética de espiral de diferentes direccionalidades, tensão concêntrica/tensão excêntrica, etc.

A sobreposição destes elementos criará uma imagem na mente do performer, que unifica de uma maneira mais consciente, um sistema de pensamento musical, com um sistema de pensamento imagético. Mas como em cada experiência existe uma dose de sombra, neste caso, relacionada com a especificidade de cada indivíduo, o resultado final vai conter propriedades, essas e outras, as quais surgem através da abordagem intuitiva do performer. Na busca dum método, ou da criação de um objecto musical, seguindo uma ideia abstracta ou um ideal, vamos reparar que há sempre algo que muda, de uma forma espontânea ou premeditada. Assim dito, e na falta do controlo absoluto, um método de decodificação nunca poderá constituir uma receita universal e universalista porque, no fundo, um intérprete cria utilizando os recursos do seu *universo imaginado e criativo* e, outros, novos, uma imagem encontrada numa perpétua reformulação. No entanto, ao ver um objecto gráfico – colorístico, como no caso das experiências feitas ao longo desta investigação, podemos tornar o factor *flexibilidade* mais controlável, e assim, mais eficiente e mais artístico. Como podemos reparar, ao analisar as influências chopinianas, existem certos elementos, *constantes*, que surgem de Bach, sempre alterados, no sentido de oferecer uma nova visão sobre as mesmas coisas, ou um novo senso comum, o chopiniano. De facto, a transformação de pontos, linhas e planos bachianos, no *universo divinatório* de Frederic Chopin determinará a formação de novas constelações que surgem da mesma condição imagético – musical, ou uma visão da fusão de elementos imagético – musicais, espaciais e temporais.

Mais tarde, estes elementos tornam-se, na visão de Kandinsky (ao pintar “Os Quadros Duma Exposição” de Musorgsky), mais visível tentando unificar todos estes elementos num objecto só. Neste contexto analítico podemos dizer que o performer actual, de facto, na criação da sua interpretação/performance, fractaliza o espaço, através dum trabalho de tornar consciente e de ver como um canto do universo bachiano

se revela nas obras chopinianas, um canto das obras chopinianas se revela nas obras de Kandinsky e como o intérprete/performer actual tenta conseguir tudo isto na sua performance. Neste sentido tenta fazer o espectador oscilar entre a sua vida efectiva e o seu universo imaginado, sensível. O intérprete torna o invisível das transferências e das pequenas percepções, visível.

Se Andras Schiff considera que o belo da música se revela também através da exploração do silêncio, então o silêncio como fracção musical, ou manifestação invisível e inaudível de tensão sonora, constitui, tal como as imagens invisíveis ou imaginadas, uma fonte de recursos importante e determinante na construção de uma interpretação. Neste sentido, a existência invisível de tensão imagético – musical pode produzir na mente do ouvinte imagens imagético – sonoras através do caminho das pequenas percepções. Ao tornar o invisível/inaudível, visível/audível, o intérprete/performer destaca estes pormenores pouco perceptíveis à primeira vista, no sentido de revelar a fracção interior, sensível, do universo compositivo do compositor. Neste sentido, a revelação dos cromatismos, ou das tensões criadas através da utilização de gestos dissonantes ou contrastantes (oximoros) ou dos acordes dissonantes, presentes perpetuamente nas obras chopinianas, gerará pequenas percepções as quais “abrem intervalos no visível”<sup>98</sup>.

Estas existem numa maneira latente ou subentendida numa escrita musical. Neste sentido, na performance da obra convém constituir a soma de todas as experiências feitas, as quais se encontram relacionadas com a intenção de recriar algo cada vês mais convincente, e de revelar as imagens ou fragmentos de imagens e afectos. Neste sentido, proponho uma proposta de descodificação duma escrita gráfica musical e, paralelamente, uma modalidade para a sua transformação, ou o começo imaginado, mental, duma performance. Utilizando a teoria de Kandinsky para descodificar o grafismo dos *24 Prelúdios op. 28* fazemos uma viagem do mundo pictórico para o mundo musical e, *vice versa*. O círculo de movimento infinito criará um caminho pleno de conceitos e objectos pertencendo ao domínio imagético – musical.

Corroborando o olhar do pintor com o ouvido dum compositor surgirá uma imagem abstracta que manifestará plasticidade sonora, ou um estado mais artístico. De facto, a investigação proposta tem como objectivo primordial ajudar um performer *a ver*

---

<sup>98</sup> Gil, José (1996) *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa : Relógio D'Água Editores (pp. 310)

uma obra musical de uma forma mais artística, mais profissional e, no nosso entender, mais bela.

A análise dos vários prelúdios está em consonância com os conceitos picturais envolvidos. Neste sentido relato que todos os prelúdios manifestam mais ou menos os mesmos elementos, os quais sofrem transformações. No entanto podemos dizer que todos eles surgem da mesma condição musical, surgindo do fundo do *universo criativo* do compositor Frederic Chopin. Por exemplo, todos manifestam estados fluidicos ou consistentes, ou transformações imagético – sonoras do elemento *décima*.

A identificação destes elementos conduz-nos à criação de um simbolismo. Na desmistificação de alguns prelúdios (ou definição de títulos populares) unificámos e analisámos imagens visuais e musicais situadas num contexto temporal específico, identificando e recriando um cenário criativo.<sup>99</sup> No entanto, isso é possível apenas unificando conceitos pertencendo ao domínio imagético e ao domínio musical (e outros).

A nossa performance pretende traduzir a investigação proposta, construindo um universo de som e cor pleno de imagens que traduzem um universo divinatório, as existências criativas visíveis e invisíveis na obra do autor.

---

<sup>99</sup> Por exemplo, intersecção de linhas num contexto rítmico igual e lento sugere os passos de marcha e o símbolo da cruz. As harmonias ambíguas e uma linha monocórdica sobreposta ao contexto anterior contribuirão para uma maior definição do ambiente imaginado. A associação de elementos instáveis com elementos fixos (associação de termos contrastantes) determinará a criação de oximoros.

## Referências Bibliográficas

Almeida, Paula Ana (2007) *O Universo Dos Sons Nas Artes Plásticas*. Lisboa: Edições Colibri;

Anderson Feisner, Edith (2006) *Colour*. London: Laurence King Publishing Ltd.;

Becks-Malorny, Ulrike (1995) *Kandinsky*. Verlag: GmbH;

Duchesneau, Louise (1986) *The Voice of the Muse: A Study of the Role of Inspiration in Musical Composition*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang;

ECO, Umberto (1995) *Como se faz uma tese em ciências humanas?* Lisboa: Editorial Presença;

Gervereau, Laurent (2007) *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA;

Gil, José (1996) *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa : Relógio D'Água Editores;

HEIDEGGER, Martin (1996) *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes;

Kandinsky, Wassily (1975) *Curso da Bauhaus*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA;

Kandinsky, Wassily (2006) *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA;

Kant, Emanuel (1941) *Prolegomenos da toda metafísica futura*. Paris;

Kurth, Ernst (1990) *Bruckner*. Verlag, Berlim;

Levitin, Daniel J. (2007) *Uma Paixão Humana O Seu Cérebro e a Música*. Lisboa: Editorial Bizâncio;

Moles, Abraham (2001) *O Kitsch*. Brasil: Editora Perspectiva S.A.;

Monteiro, Francisco e Martingo, Ângelo (2007) *Interpretação Musical Teoria e Prática*. Lisboa: Edições Colibri;

Robinson, Michael (2006) *Kandinsky*. London: Flame Tree Pulishing;

Voynich, E.L (1988) *Chopin's Letters*. New York: Dover Publications, Inc.;

### ***Sites e material de apoio on-line***

<http://www.answers.com/topic/ambiance>

[www.wikipedia.com/michel henry](http://www.wikipedia.com/michel henry)

[www.wikipedia.com/qualia](http://www.wikipedia.com/qualia)

<http://desktoppub.about.com/cs/color/a/symbolism.htm>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cor>

<http://rhythmiclight.com/index.html>

<http://br.geocities.com/culturauniversalonline/romantismo.htm>